

Studien zu den deutschen Rembrandtnachahmungen des 18. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilian-Universität zu München

vorgelegt von
Ina Maria Keller
geb. Neubauer
aus Stendal

1971

Berlin 1981

Studien zu den deutschen Rembrandtnachahmungen des 18. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilian-Universität zu München

vorgelegt von
Ina Maria Keller
geb. Neubauer
aus Stendal

1971
Berlin 1981

1. Referent: Prof. Dr. Hermann Bauer
2. Referent: Prof. Dr. Wolfgang Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Juli 1971



Inhaltsverzeichnis

	<u>Seite</u>
Einleitung	1
I. Dresden: C.W.E. Dietrich (1712-1774)	7
Klassifizierung seiner Nachahmungen	7
Die Rembrandtnachahmungen	14
Krankenheilung	14
Auferweckung des Lazarus	21
Anbetung der Hirten	30
Nachahmung in "Watteauischer Manier"	38
Erarbeitung der Vorlagen	40
Zusammenfassung	46
Auftraggeber, Auftragsformulierungen und Sammлерurteile	50
Dietrichs Stellung am Sächsischen Hof und seine Beziehungen zum Nöthnitzer Kreis	56
II. Theoretische Diskussion in Deutschland über die Nachahmung der Natur in der Kunst, erläutert am Beispiel Rembrandts und der holländischen Kunst, unter besonderer Berücksichtigung Christian Lud- wig von Hagedorns	64
Akademische Kritik an Rembrandt	64
Akademische Niederländerkritik des 18. Jh. in Deutschland	67
Gesellschaftlicher Bezug der akademischen Niederländerkritik des 18. Jh. in Deutschland	75
Hagedorns Position	79
Absicht seiner Schriften	79
Hagedorns Kunstbegriff im Vergleich mit Salonkritiken vor Diderot	81
Hagedorns Nachahmungsbegriff	83
Illusionierung der reichen Natur durch Binnenzeichnung und verschmolzenes Kolorit	83
Illusionierung der reichen Natur durch Helldunkel, Plastizität und Bewegung durch Helldunkel, Licht und Farbe	84

	<u>Seite</u>
Landschaft	85
Wahrheit und Natur. Die "gemeine" Natur und das "einfältige" Wahre als Teilbe- griffe	91
Sittliche Wirkung landschaftlicher und menschlicher Natur	95
"ut pictura poesis"	101
Bedeutung des Kolorits in der Naturdar- stellung	104
Geschichte des Kolorits in der modernen Malerei	105
Vorbildlichkeit des Niederländischen Kolo- rits für die Naturdarstellung	106
Hagedorns Rembrandtbild	107
Rembrandts "Schule"	113
Berichtigung der Manier des Meisters durch die Schüler	113
"Unzeitige" Nachahmer Rembrandts	115
Dietrich als "unzeitiger" Nachahmer Rembrandts	116
 III. Leipzig: Adam Friedrich Oeser	 121
Kunstkabinette und Kunstbestrebungen in Leipzig	121
Adam Friedrich Oeser (1712-1799)	123
Werdegang	123
Charakterisierung seiner künstlerischen und kunstpädagogischen Tätigkeit	124
Oesers Rembrandtnachahmungen	127
"Magie" des Helldunkels und Parkillumina- tionen	132
 IV. Berlin	 136
Die Rembrandtproduktionen und -nachahmungen Georg Friedrich Schmidts	136
Kunst am Hofe Friedrichs des Großen	136
Georg Friedrich Schmidt (1712-1775)	137
Radierung und Rembrandtstudium	138
Die Berliner Privatsammlungen liefern Vorbilder für die Reproduktionen	138
Beliebtheit von Schmidts Radierungen im Kunsthandel	140

	<u>Seite</u>
Die Reproduktionsstiche	142
Selbstbildnisse in Anlehnung an Rembrandts Selbstporträt	147
Die Rembrandtnachahmungen des frühen Nikolaus Daniel Chodowiecki (1726-1801)	152
Radierungen und Gemälde bis 1774	153
frühe Konversationsstücke	154
Die Kopien nach Rembrandt	155
Nachahmungen Rembrandts: Verbindung von Rembrandt- und Naturstudium	156
Chodowieckis Beschreibung der eigenen Ar- beitsweise	159
Die Interieurdarstellungen: "Darstellung bürgerlichen Lebens, seiner Tugenden und Pflichten"	161
Wochenstuben als mögliche Rembrandtnach- ahmungen	162
Der große l'Hombre-Tisch (E.28)	165
 V. Frankfurt am Main	 167
Kunstmarkt und Kunstproduktion um 1750-1770	167
J.C. Seekatz (1719-1768)	169
Lehrzeit bei P.H. Brinckmann in Mannheim	169
Arbeitsmethode	170
Häufige Bildthemen und -typen	171
Genremalerei	171
Biblische Historien	172
J.G. Trautmann (1713-1769)	177
Werdegang und Vielseitigkeit seiner Kunst	177
Seine Nachahmungen	179
Kopie nach Maulpertsch	179
"Der Engel verläßt die Familie des Tobias" nach Rembrandt	180
Auferweckung des Lazarus	181
Josephs Getreideverkauf	182

	<u>Seite</u>
Januarius Zick (1732-1797)	185
Johannes Zick (1702-1762)	186
Seine Kopie nach Rembrandts "Blendung Samsons"	187
Januarius Zick	188
Skizze nach Rembrandts "Blendung Samsons"	189
David vor Saul	190
Beschneidung Christi	191
Passionsszenen	192
 VI. Zusammenfassung	 194
 Anmerkungen	 198
 Literaturverzeichnis	 232
 Liste der Abbildungen	 245

Vorwort zur Drucklegung

Die Dissertation kommt so zum Druck, wie sie 1971 der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilian-Universität München vorgelegen hat. Auf Nachträge, Erweiterungen und eine Überarbeitung unter Berücksichtigung der seither erschienenen Literatur wurde verzichtet.

Zahlen vor dem Schriftblock des Textes verweisen auf die zugehörigen Abbildungen. Nähere Angaben zu den abgebildeten Werken finden sich in den Anmerkungen zu den entsprechenden Textstellen sowie dem Verzeichnis der Abbildungen, das auch die Abbildungsnachweise liefert. Die Abbildungen selbst sind auf Mikrofilm aufgenommen, der bei der Schriftenstelle der Universitätsbibliothek München hinterlegt ist.

Berlin, im Juni 1981

Ina Maria Keller



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553803_0010

EINFÜHRUNG

Etwa seit 1960 sind Rembrandtnachahmungen deutscher Maler des 18. Jh. wieder vereinzelt ins Interessenfeld kunsthistorischer Forschung gerückt.

Es sind Aufsätze mit Detailuntersuchungen zu diesem Problem von D.M. Padrón über ein Gemälde C.W.E. Dietrichs und von M. Kaszanowska zu Radierungen D. Chodowieckis. Aufsätze von O. Metzger zu J. Zick, J. Menzhausen zu Dietrich, J. Dahl und B. Bushart zu Trautmann behandeln oder erwähnen einzelne Rembrandtnachahmungen der Maler, sind aber in erster Linie bestrebt, die Kenntnis der Künstleroeuvres zu erweitern. Der Einfluß der Malerei des 16. und 17. Jh. und das Streben nach künstlerischer Eigenständigkeit stehen dabei im Mittelpunkt, so daß die einzelnen Arbeiten wichtige Beiträge zu Monographien der Künstler sind ¹⁾.

Sieht man von diesen neueren Bemühungen ab und überprüft man die vorhandene Literatur, so zeigt sich, daß die Rembrandtnachahmungen als malerisches Phänomen von bedeutenden Kunsthistorikern der zwanziger und frühen dreißiger Jahre beachtet wurden. A. Feulner erkannte in seinen Werkmonographien zu den Zick (1912/1920) und zu C. Wink (1912) die Kunst Rembrandts als stilbildend für die Künstler des 18. Jh. In ihren Bemühungen um neue Bildformen und -inhalte habe Rembrandt ihr bedeutendstes malerisches Vorbild werden können. 1929 widmete Feulner dieser Frage in seinem Handbuch ein eigenes Kapitel, in dem er Rembrandt "als Erzieher der Maler des empfindsamen Zeitalters" erkannte ²⁾.

Die Nachwirkungen der Kunst Rembrandts waren im Rahmen der Arbeiten am Corpus des Rembrandtwerkes zum Forschungsgegenstand geworden, als mit der Frage nach der stilistischen Eigenart des großen Malers auch die Frage nach der schulbildenden Kraft seiner schwer zu fassenden Künstlerpersönlichkeit sich stellte.

1924 untersuchte O. Benesch die Nachwirkungen der Kunst Rembrandts bis ins 19. Jh. In "Rembrandts Vermächtnis" sah er "das Wiederlebendigwerden der im Werk Großer beschlossenen Schöpferkraft" als einen verborgenen Vorgang, der sich handgreiflich im Werk der Nachahmer niederschlagen kann. "Rembrandt beginnt jetzt, eine künstlerische Weltmacht zu werden". Dies um so mehr, "je unfaßbarer das diese Kraft ausstrahlende Werk des Großen selbst ist, je weniger sein Wesen in der Sphäre des formal Faßlichen und Greifbaren sich erschöpft, je mehr es im Geisterreich tiefinnerer seelischer Beziehungen verankert ist". Rembrandts Einfluß werde außer im Malerkreis um den jungen Goethe bei Dietrich und G.F. Schmidt sichtbar. Die beiden letzteren wurden in der Redaktion dieses Aufsatzes zum Goethejahr 1949 nicht mehr genannt. Hier stand als Beispiel für deutsche Rembrandtnachahmungen allein die Faustradierung des Lips für die Erstausgabe von Goethes "Faust" (1790)³⁾.

Für die kunsthistorische Beurteilung der Rembrandtnachahmungen des mittleren 18. Jh. ist das Messen an Rembrandt einerseits und der Bezug zu Goethe als zeitgenössischem Zeugen und Kritiker andererseits zum entscheidenden Merkmal geworden: Verwaltung des künstlerischen Erbes von Rembrandt in einer Epoche, die als Goethezeit bezeichnet wird.

Die Annäherung Goethes und Rembrandts durch die Maler um den jungen Goethe ist das Anliegen von L. Münz in "Die Kunst Rembrandts und Goethes Sehen" (1934), auch dies eine der kunsthistorischen Publikationen zum Thema in zeitlichem Zusammenhang mit Goethefesten. Es ist der erste Versuch, die Rembrandt nachahmende Malerei durch vergleichende Analysen in ihrem jeweiligen Eigenwert zu kennzeichnen. W. Friedländer kritisierte seine Methode, Malerei des 18. Jh. nur soweit zu analysieren, wie sie zur Erklärung von Goethes Sehen nötig sei ⁴⁾.

Diese Verbindung der deutschen Rembrandtnachahmungen mit Goethes Persönlichkeit durch die Kunstgeschichte des frühen

20. Jh. stand im umfassenderen Rahmen der Erforschung des Beginns nationaler deutscher Kunst im 18. Jh.⁵⁾. Parallel zu der unter Friedrich dem Großen einsetzenden Einigung der Nation glaubte man, in der Kunst dieser Zeit den Neubeginn nationaler Kunstproduktion nach "einer Zeit des Niedergangs für die deutsche Malerei" zu erkennen. Man beobachtete an den Leistungen einzelner Maler "Eigenständigkeit" und national - volkstümliche Unabhängigkeit vom "Internationalismus" der hohen Akademiekunst seit dem 30-jährigen Krieg und von fremden Einflüssen, die vor allem mit Französischem und Italienischem gleich gesetzt wurden⁶⁾. Dagegen tolerierte man niederländische Einflüsse, da sie als stammesverwandt empfunden wurden, denn sie hätten geholfen, die ungekünstelten, naturhaften und volksnahen Tendenzen auszubilden: Am Beginn der nationalen Malerei stehe "das Gestirn Rembrandts", der "als Erzieher" die Maler der Mitte des 18. Jh. bestimmt habe, bis sie zu Eigenständigkeit gelangt seien⁷⁾.

Die so entstandene, nicht - akademische, volkstümliche Kunst habe sich kontinuierlich zur naturalistischen Kunst des frühen 19. Jh. entwickelt, und "der ganze Klassizismus..." sei "nur eine geringe Oberströmung im deutschen Kunstleben gewesen"⁸⁾. Im Zusammenhang mit der nationalistischen Kunstkritik der zwanziger Jahre betonte man die Kontinuität der bodenständigen, seit dem 18. Jh. "gewachsenen" Nationalkunst, die es zu fördern und weiterzuentwickeln gelte angesichts des großen "Verlustes an Kunst- und Traditionskapital" durch die verhängnisvoll empfundene, naturferne "Irrealität" der modernen Kunst, des Kubismus, Expressionismus, Dadaismus und der Gegenstandslosen Malerei⁹⁾. Als konstantes, oft vernachlässigtes Charakteristikum der nationalen, bodenständigen Kunst erkannte man den "Naturalismus", der sich gegen Akademismus, Irrationalismus und die "völlige und endgültige Denaturierung der Kunst" behaupten müsse¹⁰⁾.

Diese Forderung nach "Reduktion des Transzendenten" und des Intellektualismus wurde auf das 18. Jh. übertragen, indem

man eine bewußte Opposition der Naturalisten gegen "summarischen Formalismus", "metaphorische Ideenmalerei" und die "idealistische Stilkunst der Klassizisten" konstatierte ¹¹⁾. Die Bestimmung dieser Opposition und der Rolle der deutschen Klassizisten mit ihren Hauptvertretern Winckelmann und Mengs führte zu einer Diskussion um den Dualismus in der deutschen Kunst ¹²⁾. Neben der durch Winckelmann begründeten Antikenrezeption wurde verstärkt auf eine Vielzahl anderer, bislang kaum beachteter Rezeptionerscheinungen in der Kunst des 18. Jh. hingewiesen, etwa das Aufkommen gotisierender Formen in der Architektur (Landsberger und Neumeyer) oder parallel dazu holländisierender Bilder in der Malerei, beides Erscheinungen, die außerhalb des akademischen Lehrbetriebes auftraten und schon aus diesem Grunde als oppositionell gewertet wurden. Die holländisierenden Bilder, darunter vor allem die in der Art Rembrandts, wurden wegen ihrer Natürlichkeit, Volkstümlichkeit und ihrer "oppositionellen" Stellung gegenüber dem Akademismus zu den Anfängen nationaler deutscher Kunst gerechnet, die parallel zur nationalen Einheit entstand.

Vor diesem Hintergrund wird Feulners Bemerkung verständlich, Rembrandt sei "der Erzieher der Maler des empfindsamen Zeitalters". Nur in diesem Zusammenhang konnten auch die Bemerkungen Goethes zu Rembrandtnachahmungen, die er in seiner Jugend gesehen hatte ¹³⁾, zum Anlaß werden, diese Kunst anlässlich der Goethejahre ¹⁴⁾ zu betrachten: Hatte er selbst doch eine hervorragende Stelle im nationalen Bewußtsein inne.

So hatte die kunsthistorische Betrachtung der deutschen Rembrandtnachahmungen des 18. Jh. hauptsächlich zwei Ausgangspunkte: Man betrachtete sie im Zusammenhang mit der entstehenden national-volkstümlichen Kunst und in der Nähe zu Goethe und im Zusammenhang der Erforschung des Rembrandt-oeuvres, wobei man durch sie Rückschlüsse auf das Werk des Meisters erhoffte: H. Gersons Hauptanliegen bei der Beschäf-

tigung mit Rembrandtnachahmungen ist es, "einen Beitrag zur Bereinigung und Reinheit von Rembrandts Werk" zu liefern (1970) ¹⁵⁾.

Dagegen ist es Aufgabe dieser Arbeit, die deutschen Rembrandtnachahmungen des 18. Jh. auf die bewußt zugrunde gelegten rezipierenden Motive und Darstellungsformen hin zu untersuchen, durch deren Verwendung die Maler verschiedener deutscher Kunstzentren ihre Rückgriffe auf Rembrandt in klar einsichtig aufgebauten Bildern mit lehrhaftem Charakter als zeitgemäße Vermittlung und Interpretation tradierter Thematik verarbeiteten. Die in den Nachahmungen deutlichen Absichten der für diese Rezeption typischen Maler werden herausgearbeitet, um feststellen zu können, welche spezifischen Vorstellungen von Rembrandt in den von Kopien zu unterscheidenden Nachahmungen vermittelt werden sollten. Hierbei können Äußerungen des Publikums, der Auftraggeber, Käufer und Kritiker wichtige Hinweise geben.

Eine heutige, angemessene Einschätzung dieser Nachahmungen darf sie nicht von der Meisterschaft Rembrandts her beurteilen oder sie als Illustration zum Entstehen deutschen Geisteslebens betrachten, sie muß vielmehr die Rembrandtbeurteilung und -kritik des 18. Jh. heranziehen, um die ihnen zugrundeliegenden Absichten und Vorstellungen zeigen zu können. Das ist nur im Rahmen einer Untersuchung der theoretischen Rembrandtkritik einerseits und der malerischen Rezeption andererseits möglich. Die theoretische wie praktische Auseinandersetzung mit Rembrandt wird jedoch nur vor dem Hintergrund der im 18. Jh. erneut aufgeworfenen Diskussion über die Nachahmung der Natur in der Kunst (Malerei) sinnvoll. Erst dann wird die Beliebtheit solcher Malerei in breiten Sammlerkreisen der Zeit verständlich, eine Beliebtheit, die parallel zur wachsenden Wertschätzung der holländischen Malerei und Rembrandts entstand. C.L.v. Hagedorns Schriften vermitteln dabei wertvolle Einsichten

in die Vorstellungen der mit ihm befreundeten Künstler und der Sammler seiner Zeit.

Der zu untersuchende Zeitabschnitt wurde auf 1740 - 1780 begrenzt, weil nach der Jahrhundertmitte eine bewußte Rezeption stattfand, die sich deutlich von der aus der Werkstatttradition stammenden Produktion holländisierender Arbeiten des ersten Jahrhundertviertels absetzte.

Dresden: C.W.E. Dietrich (1712 - 1774)

Der bekannteste Rembrandtnachahmer seiner Zeit war C.W.E. Dietrich, genannt Dietrichy¹⁶⁾. Als sächsischer Hofmaler unter August dem Starken und August III. arbeitete er außer für den Hof vor allem auf Kommission für den Kunsthandel. Sein umfangreiches Oeuvre setzt sich aus einer großen Anzahl bisher nicht katalogisierter Gemälde, rund 200 Radierungen und zahlreichen Zeichnungen zusammen. Aus der Durchsicht vor allem der Depotbestände der Museen, die aus fürstlichen Galerien des 18. Jh. entstanden wie z.B. Dresden, Braunschweig, Schwerin, Schleißheim, ergibt sich eine relativ zuverlässige Übersicht über die Breite seiner malerischen Möglichkeiten. Seine Bilder sind größtenteils Nachahmungen niederländischer, französischer und italienischer Meister des 17. und 18. Jh., die in der Mitte des 18. Jh. in Sammlerkreisen sehr beliebt waren.

In den Nachahmungen italienischer Meister traf Dietrich eine Auswahl aus oberitalienischen Malern des 16. und 17. Jh.: Correggio, Tizian, Guercino sind die Vorbilder, die er in Italien studierte und deren Zeichnungen und Gemälde er kopierte und in Reproduktionsstichen sammelte¹⁷⁾.

Der Schwerpunkt seines Werkes liegt bei den Nachahmungen der niederländischen Malerei des 17. Jh. Die Liste der hier zu nennenden Malernamen wäre erheblich größer, sollte sie vollständig sein: Hervorzuheben sind die Nachahmungen nach Elsheimer, van der Neer, Poelenburgh, Berchem für die Landschafts- und Viehstücke und Dou, Mieris, Ostade, Eeckhout und Rembrandt vor allem für religiöse Darstellungen, Genrestücke, Charakterköpfe und Porträts. Der zweite bedeutende Schwerpunkt seiner nachahmenden Malerei sind Gesellschaftsstücke nach Watteau, Lancret und Pater¹⁸⁾.

Dietrich führte die Nachahmungen der verschiedenen Manieren in meist kleinformatigen Kabinettdgemälden sorgfältig aus.

Doch läßt der Duktus seiner Hand die Nachahmungen deutlich als seine, Dietrichs, Originale erkennen; präzise Signatur und Datierung beweist, daß dies die Absicht des Künstlers war. Die Vielfalt der von ihm nachgeahmten Manieren der älteren Malerei, die Benutzung ihres reichen Vorbilderschatzes und die Verwendung von aus ihr entlehnten Motiven in seinen eigenen Bildern wurde immer wieder als unselbständiges Nachmachen, als proteusartiger Eklektizismus bezeichnet.²⁰⁾ Eine genaue Betrachtung der Schwerpunkte seines Oeuvres zeigt jedoch, daß Dietrich diesen Kompositionen eigene, überlegte Vorstellungen zugrunde legte, die sich aus der Art der Verarbeitung und Einbindung der entlehnten Motive ablesen lassen. Diese Vorstellungen sollen hier an den Nachahmungen Rembrandts und seiner Schüler herausgearbeitet werden. In den Bildbetrachtungen sollen die übernommenen Motive nicht nur erkannt und festgestellt werden, es ist auch auf die Art ihrer Verwendung in den Kompositionen zu achten. Denn Dietrich benutzte den ihm zur Verfügung stehenden Vorbilderschatz nicht wahllos oder unreflektiert, sondern, wie sich zeigen wird, wohlbedacht. Unter dieser Voraussetzung wird dann auch deutlich, warum die beiden zunächst so konträr anmutenden Schwerpunkte in seinem Werk, die Nachahmungen der Niederländer des 17. Jh. und der Franzosen des 18. Jh., nicht zufällig sein zentrales Interesse beanspruchten.

Dietrichs zahlreiche Nachahmungen in "Watteauischer Manier" berücksichtigen den höfischen Geschmack seiner Zeit. Es sind Wanddekorationen und Tafelgemälde: Gesellschaftsstücke (vielfach höfisch gekleidete Gesellschaften im Park) und Bilder mit bukolischen Darstellungen (häufig Hirtinnen und Hirten mit ihren Herden)²¹⁾. Erkennt man diese Bilder im sogenannten "Watteau - Stil" als zeitgemäße Schöpfungen eines an der französischen Malerei des 18. Jh. orientierten Rokokomalers, so wirken, die Vorstellungen von einem einheitlichen Künstleroeuvre vorausgesetzt, die Niederländernachahmungen Dietrichs

zunächst befremdlich. Doch sind diese so unterschiedlichen Nachahmungen Rembrandts und Watteaus nicht nur stilistisch als Werke e i n e s Malers zu erkennen - es liegt ihnen auch eine einheitliche Vorstellung von der Darstellung der Natur in der Kunst zugrunde. Darauf soll später noch zurückzukommen sein.

Schon die Zeitgenossen erkannten die zentrale Bedeutung Rembrandts und Watteaus in Dietrichs Nachahmungen²²⁾. Anschließend an C.L.v. Hagedorns Dietrichvita von 1755 wies F. Nicolai 1756 auf die Verbindung dieser beiden Nachahmungsmanieren mit bestimmten Themenkreisen hin: Historische Stücke seien in "Rembrandtischem Geschmack", seine "angenehmen" Stücke in "Watteauischem Geschmack" ausgeführt²³⁾. Auch J.G. Meusels Klassifizierungen, nach denen er 1780 Dietrichs Werk in vier Gruppen ordnete, für die unterschiedliche Manieren verwendet worden seien, gehen auf Hagedorn zurück:

- "1. Landschaft. Er hat sich hier besonders nach Everdingen, Bergham, Claude Lorrain und Poelenburg gebildet, ohne sich ihrer Fehler schuldig zu machen. Ja beinahe mögt ich sagen, daß ich in einer Dietrichschen Landschaft die Vorzüge aller großen Landschaftler vereinigt sehen könnte.
2. Geschichte. Seine biblischen Geschichten, sowol in Gemälden als radierten Blättern, sind meist in Rembrandts Geschmack. Seine alten Figuren besonders haben viel Ähnlichkeit mit den Rembrandtischen. In jüngern, besonders weiblichen Figuren ist seine Zeichnung richtiger und edler, sein Pinsel, und sein Fleisch angenehmer...
3. Bauernstücke.
4. Gesellschaftsstücke. Hier hat er sich vorzüglich nach Watteau gebildet. Übrigens hat man auch Köpfe von ihm, meist in Rembrandts Geschmack, sehr wahr und ausdrucksvoll.²⁴⁾

Die Dietrichviten Hagedorns und Meusels stellen die Poelenburgh- und Watteau manieren in Landschafts- und Gesellschaftsstücken als anerkannt beste Leistungen des Malers unmittelbar neben die holländisierenden Nachahmungen, in denen die

Rembrandtmanier vor allem in biblischen Historienbildern und Charakterköpfen als Teilbereich der Gesellschaftsstücke besonders geschätzt wurde.

"Altväterlich" anmutende Schilderung biblischer Geschichte und bäuerlichen oder bürgerlichen Genres in Interieur- oder Landschaftsbildern von gefälliger Ungezwungenheit einerseits - und "moderne" Schilderung von Gesellschaftsbildern in landschaftlicher Natur andererseits waren die beiden in dieser Zeit immer wieder gesuchten Gegenparts²⁵⁾. Im Wechsel von "altväterlichen" Kompositionen und "modernen Lebensbildern" wurde eine Qualität geistreich zusammengestellter Bilderkabinette gesehen²⁶⁾. Hagedorn betonte 1762 in den "Historischen Erläuterungen der Gesellschaftsgemälde der deutschen und niederländischen Schule", daß die heitere Naturnachahmung im Geschmack Watteaus den Darstellungen freundlich - ernsten Charakters im Geschmack Rembrandts, der Rembrandtschule, Mieris' und Netschers entgegenzusetzen sei und forderte von den zeitgenössischen Malern ausdrücklich die Darstellung "markiger" Lebensbilder²⁷⁾. Unter diesem Aspekt ist es verständlich, daß Dietrichs Nachahmungen im Geschmack Watteaus und Rembrandts gleichermaßen geschätzt wurden, wobei den Niederländernachahmungen der höhere sittliche Wert zuerkannt wurde. Der heiteren, leichteren Wiedergabe der Natur in den Gemälden Watteaus und besonders Lancrets - Hagedorn entdeckte in Lancrets Bildern einen "weibischen" Zug - sollte der ernste und "männlich feste" Charakter der derberen Gesellschaftsbilder der Niederländer des 17. Jh. vorbildhaft entgegenstehen²⁸⁾. Watteau hatte zwar die "Veredelung des Gesellschaftsgemähldes, das im 17. Jh. mit Staffage überfüllt gewesen war" erreicht, indem er "mehr Einheit, mehr Unterordnung, mehr Geschmack" in seine Bilder brachte, wie Hagedorn meinte. Jedoch erschien ihm der Veredelungsprozeß in dieser Form nicht weiter entwicklungsfähig. Vielmehr wurde der Ruf nach einem "kräftigen Zug der Natur" in den Gemälden deutlich und damit zugleich eine Aufwertung der niederländischen, besonders der

holländischen Malerei des 17. Jh. proklamiert. Hagedorns Forderung fand eine Entsprechung bei Denis Diderot in Paris, der den Verfall der Malerei seit den Niederländern, Rubens, Rembrandt, Teniers u.a. bedauerte. Auch ihm dienten sie als Maßstab der zeitgenössischen Malerei, die sich an ihnen verbessern könnte²⁹⁾.

Diese Ansichten und Forderungen der Kenner und Kritiker haben enge Berührungspunkte mit Dietrichs Vorstellungen, die er in seiner Malerei im Geschmack Rembrandts und Watteaus darzustellen suchte. Er bringt z.B. in Watteanachahmungen Motive aus Watteaubildern mit solchen aus Potterkompositionen in Verbindung, um dann durch ein kräftiges, in gesättigten dunkleren Farbtönen gedämpftes, aber klares Kolorit den sinnlichen Eindruck unmittelbarer Naturschilderung (Pflanzen, Tiere, Landschaft) zu erwecken³⁰⁾. Naturnähe ist hier als Nähe zu den herangezogenen, historischen Vorbildern zu verstehen, die in besonderem Maße als naturillusionierend und -abbildend empfunden wurden, denn direkte Studien nach der Natur sind bei Dietrich sehr selten. Er vermied in seiner Malerei den Anschein von Künstlichkeit und Manieriertheit und versuchte durch das Heranziehen solcher als ursprünglich geltenden Vorbilder die "natürliche" Richtung der historischen Malerei nachahmend weiterzuentwickeln. Auf diese Weise verfiel er in seinen Watteanachahmungen nicht ins "Tändeln" (Hagedorn), sondern gab ihnen durch die Kompilation verschiedener vorbildhafter Motive einen kräftigen Zug und entzog seine Arbeiten so dem Vorwurf der Leichtfertigkeit, den Hagedorn etwa bei Lancret geäußert hatte. Das wird weiter unten noch erläutert³¹⁾.

Im Rahmen dieser Arbeit sollen jedoch vor allem Dietrichs Nachahmungen im Geschmack Rembrandts genauer untersucht werden. Die zeitgenössischen Biographen behandelten nicht zu Unrecht diese Manier in seinem Oeuvre gleichwertig mit den Watteanachahmungen und brachten beide in einen engeren Zusammenhang. Hagedorn lobte den hohen Wirklichkeitsgehalt von

Dietrichs Malerei und verstand darunter die sinnliche Illusionierung der in der Kunst dargestellten Natur³²⁾. Um "wahre" Naturillusionierung, die in der historischen Malerei besonders gut von den Niederländern des 17. Jh. ausgebildet worden sei, zu erreichen, habe Dietrich sich diese zum Vorbild genommen: Indem er sich ihren Motivschatz verfügbar machte und benutzte, geschah es in der Absicht, seine eigenen Bilder den "naturgetreuen" Vorbildern anzunähern, ohne jedoch kopierend auch deren Schwächen zu übernehmen.

Edle und gemeine Naturdarstellung seien in Dietrichs Nachahmungen motivisch und inhaltlich nebeneinandergesetzt und vermischt, um in der Durchdringung beide Darstellungsformen anzugleichen und ihre jeweilige Einseitigkeit aufzuheben. Aufgrund dieser Vorstellung von Naturdarstellung in der Malerei war es Dietrich möglich, Watteau- und Rembrandtnachahmungen gleichwertig und komplementär zueinander zu entwickeln. Den Nachahmungen in holländisch-rembrandtscher Manier kam dabei nicht nur die Aufgabe eines Korrektivs zur "wahren" Naturdarstellung in anderen Manieren zu, auch sie selbst sollten durch die Verbindung mit diesen anderen Manieren von ihrem "gemeinen" Charakter auf eine höhere Stufe in der Kunst gebracht, d.h. verfeinert werden.

Gerade im Rückgriff auf Rembrandt zeigte Dietrich den lehrhaften, verbessernden Charakter seiner nachahmenden Malerei besonders deutlich. Dieser lehrhafte Charakter war in der Mitte des 18. Jh. nicht allein Dietrichs Malerei eigen, in Frankreich und England fand er etwa in der moralisierenden Kunst Hogarths oder Greuzes eigene Formen und Ausprägungen. Dietrich ist mit diesen Malern nicht unmittelbar vergleichbar, denn seine Methode, aus dem Vorbilderschatz historischer Malerei eine Auswahl zu treffen und Bildkompilationen zu schaffen, bleibt bewußt innerhalb der Grenzen dieser tradierten, historischen Malerei und ihres Formenschatzes. Er orientierte sich nur an ihr und versuchte nicht, neue Bild-

typen zu erfinden. Innerhalb dieser Grenzen lag seiner Malerei jedoch der Aspekt lehrhaft kritischer Berichtigung klar zugrunde: Im Konzept dieser Nachahmungen der historischen Malerei wurde die Belehrung deutlich, die sich zunächst auf die Korrektur des nachgeahmten Vorbildes durch andere Leistungen in der historischen Malerei bezog, also kunstkritisch war. Gerade aber die Anleitung zum Sehen der Mängel und Fehler in historischer Malerei und das Herausheben und Verfügbarmachen des Vorbildhaften an ihr sind Indizien für die bewußte Vermittlung von Wertvorstellungen, die, aus der Kunsttheorie gewonnen, hier praktisch verwendet sichtbar werden.

Das soll in den nächsten Kapiteln anhand von Dietrichs Rembrandtnachahmungen, ihren zeitgenössischen Beurteilungen und kunsttheoretischen Vorstellungen gezeigt werden.

Analyse der Rembrandtnachahmungen Dietrichs

Krankenheilung

Eine Zeichnung Dietrichs aus den frühen fünfziger Jahren ist eine von mehreren Fassungen einer Krankenheilung³³⁾.

Freistehend, mit ausgebreiteten Armen, steht Christus auf einem Podest über dem von rechts herbeiströmenden Volk. Zu seinen Füßen Kranke und Lahme. Links hinter und neben ihm eine blockhafte zusammengeschlossene Gruppe von Pharisäern. Die Menschenmenge wird von einem korbboogigen Tor hinterfangen, durch das Häuser und ein Obelisk sichtbar werden.

Die schwach lavierte, sehr helle Gestalt Christi segnet insbesondere vier armselige Gestalten, die um ihn knien. Sein Blick verweilt auf dem Lahmen, der auf einem Karren zu seinen Füßen liegt. Der Kranke hebt beide Arme zu ihm empor. Zu seiner Rechten eine Frau, im Profil, die den Lahmen an diesen Ort gebracht hat. Die dritte Figur, die vor Christus auf der Rampe kniet, ist ein in Lumpen gekleideter Mann, der sich auf einen Stock stützt und die Rechte nach Christus ausstreckt. Die vierte Figur des von der Menschenmenge abgeordneten Kreises ist eine Frau, Rückenfigur, die weinend ihr krankes Kind zu Christus bringt.

Um diesen Kreis, dem Kern der Komposition, schließt links auf der Stufe die geballte Gruppe der Pharisäer an. Im Vordergrund steht außerhalb ihres Verbandes breit, sehr dunkel laviert, ein alter Pharisäer neben der weinenden Mutter. Er ist parallel zur Gestalt Christi an den linken äußeren Rand der Komposition gestellt.

In der rechten Bildhälfte sind in der vordersten Reihe drei Figurengruppen besonders klar konturiert. Es sind ganz rechts ein Greisenpaar, davor die Gruppe zweier Männer, von denen der kräftige, jüngere den hilflosen, älteren trägt. Ein Knabe hängt sich im Laufen an des jüngeren Gewand. Die Rücken-

figur eines Lahmen schließt sich nach links zur Bildmitte hin an.

Diese Figurengruppen der vordersten Zeile sind hell vor die grau lavierte, schemenhaft angedeutete Menschenmenge gesetzt. Sie bilden einen Zug, der ganz rechts mit der dunkel verhüllten Greisin beginnt, sich kontinuierlich nach links entwickelt und in der flehenden Gestalt des Lahmen unmittelbar zu Seiten Christi endet.

Die Komposition zeichnet sich durch ein möglichst direktes Inbezugsetzen der beschriebenen Teile aus:

- 1) Am Beginn der Komposition die bildparallel stehende, im Kontrast zur lichten Gestalt Christi schwarzgrau verhüllte Figur des Alten, der den unbeweglichen Block der Pharisäer im Rücken hat.
- 2) Der Kreis der vier Figuren zu Füßen Christi.
- 3) Der Zug der Kranken, als deren Vermittler derselbe Lahme erscheint, der den engeren Kreis der Gebrechlichen zu Christus hin schließt.

Mit den Lavierungen in der Zeichnung versucht Dietrich einmal, diese sehr strenge Komposition im Sinne einer entschiedenen Hinwendung und Konzentration um den segnenden Christus aufzulockern, indem er die hell hervorgehobenen, seitlichen Gruppen "fließend" in den dunkler lavierten Grund bindet.

So entsteht neben dem Eindruck eines "Zuges" der einer bewegten Menschenmenge. Nur Christus steht frei, zwischen den beiden Hauptgruppen, wird aber sinngemäß der rechten Bildhälfte zugeordnet. Er ist Ziel der heranziehenden Kranken, seine Handlung ist eindeutig definiert als segnend und heilend. Darin zeigt sich der novellistisch-erzählerische Charakter der Darstellung: Deutlich ist eine Episode aus dem Leben Jesu dargestellt.

Die Komposition ist von Radierungen Rembrandts abhängig. Deutlich ist bei der Verteilung der Gruppen und ihrer Pro-

portionierung innerhalb des Blattes eine Anlehnung an
2 "Christus predigend", genannt "La petite Tombe" (B. 67) da.
Auf Rembrandts Radierung steht Christus mit in Predigtge-
stus erhobenen Armen vor einer Mauer. Rechts ein rundbogiger Durchgang, durch den man Häuser sieht. Dies architektonische Motiv hat Dietrich übernommen. Eine motivische Übernahme dieser Art ist auch die große, bildparallele Stufe, deren Funktion es ist, durch architektonische Zäsur eine schärfere, bessere Verteilung der Gruppen zu erreichen; streng in der Mitte des Blattes steht bei Dietrich nicht Christus, sondern ein Mann aus dem Krankenzug. So werden zwar aus der Radierung Motive als "Gliederungsmomente" von Dietrich benutzt, doch versucht er in der Ausführung des Themas diesem eine Auffassung zu geben, die sich von den vergleichbaren, radierten Themen Rembrandts unterscheidet: Er versucht, durch Lavierungen die scharf begrenzten Kompositionsteile miteinander zu verschmelzen. Das geschieht durch die lockere, fließende Verbindung der Figuren mit dem Grund, vor dem sie reliefartig angeordnet sind.

Dem entspricht inhaltlich die lockere Reihung der wenigen herausgehobenen Krankenfiguren, deren Beziehung zu Christus Dietrich besonders wichtig erschien. Auch hier hatte ein Motiv der Radierung Rembrandts als Vorbild gedient: Unterhalb der Stufe sitzt in der rembrandtschen Radierung "La petite Tombe" eine Frau (Rückenfigur) mit zwei Kindern. Christus blickt, während er predigt, auf sie herab. Eine ähnliche Beziehung hat Dietrich in seiner Darstellung zwischen Jesus und dem neben der Frau liegenden Gichtbrüchigen hergestellt.

Im einzelnen wird die Abhängigkeit der Komposition vom Hundertguldenblatt (B. 74,I) Rembrandts noch anschaulicher, als von "La petite Tombe".

3 Im Hundertguldenblatt steht Christus über dem herandrängenden Volk, nicht ganz in der Mittelachse, sondern links von einem Pfeiler, der ihm zur Stütze dient. Rechts verharret das

herbeigeströmte Volk, vornehmlich Alte, Kranke, Krüppel, links oben bilden diskutierende Pharisäer eine geschlossene Gruppe, rechts davon die Apostel, davor zuhörende Bürger. Christus, von einer Strahlenglorie umgeben, steht aufrecht - frontal mit ausgebreiteten Armen. Zu ihm heraus tritt eine junge Frau mit einem Kind im Arm. Ganz links am Bildrand verharret eine massige Rückenfigur, ein Bürger in reicher Kleidung, der die Hände auf dem Rücken verschränkt hat, den Kopf in Richtung seiner Nachbarn gedreht. Diese Figur hat innerhalb der Komposition nicht nur die Funktion einer Repoussoir- und Einleitungs-Figur, sondern steht in sinnreichem Bezug zu der ihm und der jungen Frau zugewandten Gestalt Christi. Es ist eine formale Gegenüberstellung, die aber durch die gewaltige Wirkung Christi an Bedeutung verliert. Er steht am Rande des Geschehens scheinbar unbeteiligt, gewichtig nur an Leibesumfang und Pose. Auch steht er Jesus nicht unmittelbar gegenüber, weil die junge Frau für ihr Kind Segen erbittend dazwischentritt. Der Blick Christi ist nicht eindeutig in eine bestimmte Richtung fixiert, geht jedoch zu dem dicken Bürger herüber, während er die auf ihn ausgerichteten Gruppen der Gläubigen zur Rechten und Linken durch einen verbindenden Armgestus (geöffnete Handhaltung zu beiden Seiten) segnet. Erst dadurch wird der Eindruck einer Gegenüberstellung geweckt, die formal den inhaltlichen Zusammenschluß zu einer Einheitlichkeit bewirkt.

Von diesem Geschehen abgesondert knien und liegen rechts zu Füßen die Krüppel, schleppen sich Kranke heran. Die Komposition wird rechts im Hintergrund von einer Gruppe auf Jesus ausgerichteter alter Leute beschossen. Sie drängen aus einem Torbogen, beengt durch ein Kamel, dem ein Diener zur Seite steht.

Die Verteilung der Gruppen innerhalb des Blattes ist so, daß unten im vordersten Grund ein breiter Streifen als uneben gestalteter Boden stehen bleibt. Nach oben bleibt ein Drittel der Blatthöhe frei. Christus wird von einem weit

hinter ihm schemenhaft angedeuteten bogenähnlichen Gebilde folienartig hinterfangen. Eine Andeutung räumlicher Tiefe gibt der in der rechten Hälfte verlaufende Mauerzug an.

Bei Rembrandt ist jede Figur nur aus dem Gruppenzusammenhang und der Bedeutung, die das Helldunkel in der Radierung hat, zu verstehen. Damit ist das Prinzip räumlicher Klärung bei Rembrandt gemeint. Wichtig ist ihm primär die Veranschaulichung des dynamischen Vor-, Hinter- und Nebeneinanders der Figuren, indem er nahe und ferne, lichte und dunkle Partien voneinander scheidet, soweit es zum Verständnis des Darzustellenden dient.

Technisch werden dabei an den Stellen, die sinngemäß zweitrangig sind, zahlreiche Striche in mehreren Lagen übereinander gelegt, so daß das Papier wenig, an manchen Stellen gar nicht durchschimmert. Auf diese Weise entsteht entsprechend der Sinngebung Rembrandts kein lokalisierbarer Raum. So ist die Architektur nur als dynamische Einheit wirksam, räumlich aber ungeklärt. Ebenso sind die heterogenen Gruppen der Armen und Alten, die Grüppchen um Jesus, die der Pharisäer und Apostel durch ihren jeweiligen Dunkelheitsgrad, von der Dichte radierter Strichlagen bestimmt, auch in ihrem nahen oder fernen Verhältnis zum Nachbarn bestimmt. Erst die Christusfigur verbindet die gesamte Figurenumgebung mit sich. Jesus ist der sammelnde Bezugspunkt aller Gruppen.

Aus dieser Dynamik entsteht die sehr mannigfaltige, an Bezügen der Figuren untereinander reiche Helldunkelkomposition, deren Hauptfigur, über allen stehend, am deutlichsten artikuliert ist, und im Sinne des dynamischen Helldunkels die beweglichste, im höchsten Maße in ihrer räumlichen Erscheinung geklärte ist. Die Frage nach "Raum", als einem architektonischen Verband von Formen, ist völlig zweitrangig. Dargestellt ist der geistige "Ort" der Wundertätigkeit Christi, anschaulich gemacht am 19. Kapitel des Matthäusevangeliums. Rembrandt wendet die im 16. und 17. Jh. bei

Bibelillustrationen gebräuchliche Form der simultanen Darstellung - Darstellung der vorangehenden und folgenden Geschehnisse neben der Hauptszene - nicht mehr an. Er löst die Erzählungsabfolge auf und erinnert an Vorangehendes - Heilung der Kranken, Diskussion mit den Pharisäern, der reiche Jüngling - indem er diese Szenen gleichzeitig in einer Handlung stattfindend darstellt. So ist auch ohne simultane Darstellung das ganze 19. Kapitel des Matthäusevangeliums gegenwärtig. Der Erzählungszusammenhang wird also zugunsten der Einheit von Ort und Zeit negiert. In diesem umfassenden Gesamtzusammenhang ist die Darstellung in dem Sinne historisiert, daß Christus nicht vor einer anonymen Menschenmenge steht, sondern vor den in der Erzählung erwähnten Personen. Die Andeutung der Ereignisse dient vor allem zur Charakterisierung Christi: Seine Wundertätigkeit, seine Lehre und sein Aufruf zur Nachfolge werden gleichzeitig veranschaulicht³⁴⁾.

In ganz anderem Sinne verarbeitet Dietrich das Helldunkel Rembrandts und das Prinzip seiner Gruppenbildung. Er faßt die Gruppen auf wie "Höhen" einer plastischen Komposition (Relief) und kann, indem er das Verhältnis der Figuren zum Grund so definiert, die in der Radierung besonders klar ausgearbeiteten Figuren und Gruppen herauslösen und als Einzelmotive zitieren. In der zitathaften Auffassung der Figuren und ihrer Anordnung äußert sich eine Wertung der Gruppen, die von Rembrandt unterschieden ist: Christus wird als Pre-diger und Wundervollbringer der rechten Gruppe zugeordnet. Die linke bleibt skeptisch von ihm abgesondert.

Wie H. Keutner feststellte³⁵⁾, wurde seit Uffenbach und Ger-saint das Hundertguldenblatt als Krankenheilung interpretiert. Dietrich faßte in seinen Nachahmungen³⁶⁾ die Vorlage im Sinne eines historischen Geschehensvollzuges auf, indem er die Figurenzitate aus dem homogenen Kompositionszusammenhang bei Rembrandt löste, isolierte und dadurch einen eindeutigen Handlungsablauf erreichte, den die Vorlage vermieden hatte: Christus vollzieht das Heilungswunder an den Gene-

sung suchenden Figurengruppen einer Bildhälfte. In der anderen sind Neugierige, Skeptische und Gläubige als Zuschauer dargestellt.

Drei auf die eine Handlung bezogene Themen sind bei Dietrich besonders herausgestellt: 1. Krankenheilung. Die Handlung Christi gilt einem Lahmen, während andere Kranke nachdrängen. 2. Aus Rembrandts reichem Jüngling wurde ein empfindsamer, nachdenklicher Zuschauer des Heilungswunders, er ist deutlicher herausgestellt als bei Rembrandt. 3. Die Apostel und die lästernden Pharisäer, von denen einer in der Zeichnung besonders hervorgehoben ist.

Die klare Beschränkung des Dargestellten auf eine erzählerische Handlung ist eine leicht verständliche Interpretation des Hundertguldenblattes. Die aus dem Vorbild getroffene Motivauswahl zeigt die grundsätzliche Anerkennung der unmittelbaren, sittlichen Wirkung von Christi Menschlichkeit in Rembrandts Blatt. Der zusammenfassende und übergeordnete, göttliche Charakter der Christusfigur des Hundertguldenblattes wird jedoch zugunsten der eindeutigen Handlung Christi aufgehoben, der menschliche Bezug dieser Handlung betont. Die Art, Einzelmotive und Aufbauschemata verschiedener Rembrandtkompositionen zu zitieren und in einen neuen Kompositionszusammenhang zu bringen, zeigt neben der bewußten Interpretation Rembrandtscher Bildinhalte eine ebenso bewußte Verwendung seines Formenschatzes. Nicht allein die Darstellung des biblischen Themas ist angestrebt, sondern die Präsentation dieses Themas in den Formen Rembrandts.

Der klare kompositionelle Aufbau in mehreren gestaffelten Plänen und der daran angeschlossene Tiefenzug in eine Landschaft (hier Straßeneinblick) mit Einbindung der davorstehenden Figurengruppe in die Tiefe (wie auf dem von Flipart nachgestochenen Bild der Sammlung Basan)³⁷⁾ kehrt auch in anderen Bildkompositionen mit christlichen Wunderdarstellungen um 1755 wieder (Lazaruserweckung 1757)³⁸⁾.

Auferweckung des Lazarus

Eine der frühen Radierungen Dietrichs (L. 19,1730) stellt das Thema der Auferweckung Lazari dar. Wie bei allen seinen frühen Radierungen, die fast ausschließlich biblische Historien behandeln, ist die Verarbeitung Rembrandtscher Vorbilder und Bildmotive offensichtlich³⁹⁾. Mit ihnen werden auch die charakteristischen freien Kreuz- und Reliefschraffuren der Rembrandtschen Radiertechnik übernommen, um die übernommenen Bildmotive wie im Vorbild modelliert erscheinen zu lassen.

Im Kreise der kranzartig um das Grab angeordneten Verwandten erhebt sich auf Christi Geheiß Lazarus aus dem Grab. Seine Schwester kniet in der vordersten Ebene als dunkle Rückenfigur neben Christus. Er ist wiederum kaum über die anderen gestellt und in Seitenansicht gegeben, eine helle Glorie hinterfängt Kopf und den erhobenen linken Arm. Dieser Glorienschein erhellt zugleich den Auferstehenden, wie es die von unten beleuchteten Umstehenden in den Schatten hebt. Durch die Strichführung erscheint die Komposition unruhig geballt. Konzentrisch überlagern sich die unregelmäßigen, frei gezogenen Strichlagen des Hintergrundes, spinnwebartig hinterfangen sie den Kreis der Verwandten um Lazarus. Die weiß gelassenen Stellen beschränken sich auf das Zentrum des Blattes, das Grab. Die Glorie, nicht Christus selbst, erscheint hier als Lichtquelle.

Dietrich versucht in dieser Radierung, das biblische Thema in Rembrandtscher Radiertechnik zu gestalten. Diese dient ihm dabei neben motivischen Übernahmen als Mittel, der von Rembrandt in Radierungen zweifach vorgeformten Darstellung B. 72 und B. 73 nahe zu kommen⁴⁰⁾.

Seitenverkehrt sind Christus und Lazarus im Verhältnis zueinander (Haltung, Gestus) der Radierung B. 73 V angenähert. Auch die zurückweichende Männerfigur jenseits des Grabes ist hier entlehnt, ebenso der wolkige Hintergrund, die Tü-

cher, die aufgehängten Waffen. Die Komposition ist aber nicht halbrund geschlossen, sondern wie B. 72 I hochrechteckig. Von dort ist auch die kaum erhöhte Stellung Christi inmitten des Volkes und die im Vordergrund kniende Rückenfigur der Schwester Lazari übernommen.

Durch die motivische Kompilation der Vorlagen unter Verwendung der Rembrandtschen Radiertechnik erreicht Dietrich in dem Blatt die Darstellung einer unruhig dramatisierten Auferweckung. Aus beiden Vorlagen wählt er die hervorstechendsten Motive und setzt sie in ein scharfes, grelles Licht, das durch die Technik des Sammeln der kreuz und quer schraffierten schwarzen bis tiefschwarzen Strichlagen auf optisch zurücktretende Stellen des Blattes entweder durch die Transparenz der spinnwebenartigen, zusammengezogenen Struktur des Dunkels durchschimmert, oder in den wenig gestalteten Weißflächen unmittelbar oben liegt. Es drückt die Schwärzen in den Grund und tritt selbst als Oberfläche des Blattes wie eine aktive Kraft hervor. Da man rein technisch sieht, wie dieses "wunderbare" Licht zustandekommt, das die recht klar umrissenen Figuren ausleuchtet und den Hintergrund gestaltet, zeigt sich in diesem Verfahren, daß Dietrich mit seiner Technik, die sich in der einzelnen Strichführung und einer bestimmten Schraffur von Rembrandts Technik herleitet, Lichtwerte darstellen will, die über Dunkelwerte dominieren sollen. Die Figuren sollen in dem so gewonnenen Licht "agieren".

Durch die kontrastreiche Verteilung von optischen Werten wird das Verhältnis von Christus und Lazarus stark dramatisiert. In lebhaftem Kontrast ist der Kreis der Verwandten und der Gestus Christi "Erhebe Dich" aus dem "Großen Lazarus" B. 73 in Dietrichs Radierung gegenwärtig.

Dort, in B. 73, ist Christus stärker isoliert, im Rücken dunkel verschattet, die Gestalt, energisch im Kontur, steht isoliert vor dem hellen Stein des Grabbaus, also anders als bei Dietrich. Durch die zwingende Mächtigkeit des Gestus

der beherrschenden Gestalt Christus wird Lazarus erweckt. Während des Wundervollzugs wird zwischen Christus und Lazarus ein "Leuchten" erkennbar, das dann die Umstehenden jenseits des Grabes trifft, so daß sie vor ihm und dem sich erhebenden Lazarus entsetzt zurückweichen. Durch die Verflechtung der Gruppen im Helldunkel (hauptsächlich durch "Dunkel" gestaltet) wird das göttliche Wunder der Erweckung und der darinliegende Erlösungsgedanke, in den alle Anwesenden mit einbezogen sind, anschaulich.

Im Blatte Dietrichs wird dieser Effekt, im Gegensatz zu seinen späteren Darstellungen des Themas, sinngemäß angestrebt. Auch hier wird das formale Mittel des Helldunkels zur Darstellung einer Gottesoffenbarung im Wunder benutzt, jedoch umgekehrt gänzlich von den Helligkeitswerten her bestimmt "verbessernd" angewandt.

Trotz weitgehender Motivübernahmen aus den Vorbildern und trotz des Versuches größerer Dramatisierung des Dargestellten durch ein "verbessertes" Helldunkel ist das Dietrichsche System bewußter Nachahmung historischer Malerei in dieser Radierung erst teilweise sichtbar. Deutlich wird die Absicht, das Auferstehungswunder im Kreise aller als Handlung drastisch mit Hilfe der Technik sichtbar zu machen. Das Geschehen der Rembrandtschen Vorlagen wird zusammenfassend vereinfacht. Die Ansätze zu einer eigenen Konzeption des Helldunkels mit Akzent auf "Hell", in dem ausgewählte Gruppen und Figuren präsentiert werden, sind in dieser frühen Radierung Dietrichs deutlich vorhanden. Die Vorbildlichkeit der Rembrandtschen Manier zur Ausbildung eines eigenen Helldunkels wird erstmals sichtbar⁴¹⁾.

Zeichnungen zum Thema der Erweckung des Lazarus

In Zusammenhang mit einem Gemälde in Dresden stehen zwei
11 Federzeichnungen, die das Lazarus-Thema variieren⁴²⁾. In einigen Motiven (Christus, Schwesterngruppe, Mann links)

gehen sie auf eine frühere Komposition Dietrichs von 1742 zurück⁴³⁾, die in Aufbau und Farbigkeit und Dramatik der Szene von Rembrandtschen Vorlagen unabhängig ist und sich eher am Stil der französischen Akademie orientierte. Zugleich mit Rembrandtmotiven sind Kompositionselemente der Castiglioneschen Fassung des Themas, die letztlich von Lievens abhängen, hervorgetreten: Der untere Bildrand ist mit dem Rand des Grabes identisch. Lazarus hebt im ersten Lebensimpuls die Arme parallel empor⁴⁴⁾.

Auf der ersten Zeichnung findet die Szene in einer Höhle statt. In den Hauptgruppen ist die eigene Komposition des Gemäldes von 1742 im Gegensinn variiert. In der besonderen Lichtsituation wirken sie blockhaft zusammengekommen. In ihrer Mitte frontal am Grabesrand stehend erscheint Christus besonders mächtig. Der Gestus "Erhebe Dich" beherrscht allein die Szene. Die Helligkeit im Vordergrund ist vom indifferenten Lichtschein im Höhleneingang hinten unabhängig. Innerhalb der Szene versucht Dietrich, die starke Wirkung des Rembrandtschen Bedeutungslichtes nicht zu kopieren, sondern in ein mildes Leuchten zu verwandeln, das dennoch irrationalen Charakter behält.

Die zweite Zeichnung ist im Querformat. Sie entfernt sich von dem höhlenartigen Eindruck, den die erste Zeichnung im Sinne des "kleinen Lazarus" B. 72 durch Komposition und Lichtverteilung hatte. Die Höhlenöffnung ist von Figurengruppen verstellt.

Im Gegensatz zur ersten Zeichnung, die mehr Motive des Gemäldes von 1742 aufwies, ist diese Komposition in manchen Details B. 72 motivisch vergleichbar. Das räumliche Zueinander von Christus (Castiglionetypus) und Lazarus (Castiglionetypus) und der verhüllten Gestalt am Fuß des Grabes (sie entspricht in ihrer Stellung der Schwester Lazari in B. 72) kommt der Radierung nahe. Die Figuren um Christus sind nicht kopiert. Die linke Gruppe entspricht aber dem

Gruppenaufbau in B. 72, der hellgekleidete Jude tritt formal an die Stelle Christi in B. 72.

Im Helldunkel dieser Zeichnung wird versucht, das irrationale Lichtmoment, wie es die erste Zeichnung hatte, in Richtung auf eine rationale Einsehbarkeit hin zu verbessern. Der Gestus "Erhebe Dich" und der scheinwerferartige Strahleneinfall von außen sind in unmittelbaren rational-kausalen Zusammenhang gebracht: Die Geste scheint den Lichteinfall auszulösen.

Gemälde "Auferweckung des Lazarus" in Dresden 1757.

Erläuterung der biblischen Wunderhandlung durch Zerfalls- und Erlösungssymbole in der Natur (Landschaft)

Das Gemälde von 1757 weicht nur in einigen Details von dieser Zeichnung ab. Lazarus ist hier anders drapiert und der Figur in B. 72 angeglichen, die kniende Schwester am Fuße des Grabes aus B. 72 kopiert, die Gestik ist jedoch aus kompositionellen Gründen leicht abgeändert: Die Figur bildet mit ihren erhobenen Armen ein Pendant zu der Männergestalt zu Häupten Lazari. Der Knienden ist noch eine verhüllte, stehende Frau beige stellt, deren ausladende Gebärde im Motiv an das Gemälde von 1742 und die Zeichnung I 1757 erinnert. Obwohl die Komposition im Breitformat und um das rechteckige Grab komponiert ist, sind formale Entsprechungen zu Dietrichs früher Radierung desselben Themas da.

Die beiden Pendantfiguren sind fast ebenso auf den erhöht stehenden Christus bezogen, wie in seiner Radierung von 1733, die aus der Kompilation beider Lazarusradierungen Rembrandts entstanden war. Durch diese motivische Annäherung an B. 72 auch im Rückgriff auf eigene frühere Lösungen erscheint der Kern der Komposition "Rembrandtisch".

Die Konzentration auf drei Gruppen, im Sinne einer Anlehnung und "Erweiterung" der Komposition B. 72 kommt in der Farbigkeit des Gemäldes vorzüglich zum Ausdruck. Um die Grabstelle aus hellgrau bis gelblichen Quadern gruppieren sich die An-

gehörigen in vorwiegend tonigen Farben. Die hinteren sind in den grünlichen Grund eingebunden. Christus ist farbig stark hervorgehoben und durch seine zentrale Stellung besonders wirksam innerhalb der Farbkomposition. Er trägt ein taubenblaues Kleid, darüber einen hellrotbraunen Mantel, beide Farbtöne in den Höhungen stark mit Weiß vermischt. Die Figurengruppen zu seinen Seiten zeichnen sich durch Tonigkeit aus, die durch kleine, buntfarbene Details belebt wird: Grün, Türkis, Grün-blauweiß gestreift (Turbanbänder), glänzendes Dunkelgrau (Kriegerrüstung).

Links die Hauptgruppe: Ein reicher Jude weißgekleidet mit weißem Turban, goldenem Stirnband, Halskette und Borte des hellblauen Mantels und grüngoldener Schärpe. Sein Blick geht zu Lazarus. Mit ausgreifender Gebärde ist seine Christus parallele Armhaltung Hinweismotiv einmal auf Lazarus, dann besonders auf die Schwesterngruppe am Grabrand.

Gegen die grünbraunen Gewänder der Männer zwischen Jesus und dem Weißgekleideten setzt sich die in hellgrün, rosa-weiße Gewänder gekleidete Frau als leuchtender Farbakzent ab. Der Umhang hat eine goldene Borte, ein durchsichtiger weißer Schleier scheint allem übergelegt. Sie und der weißgekleidete Mann bilden eine hellfarbige, durch die Staffellung aufgelockerte Folie für die untere Kniende. Diese trägt ein blaugrünes Kleid, durch Violett und Weiß bereichert. Das Blau erscheint durch den Kontrast zu den Nachbarfarben Hellgrün und Rosa als isolierter Ton, der mit dem Blau des Kleides Christi zusammengesehen wird.

Wenn die Menge in der linken Hälfte der Komposition sich durch eine bräunlichgrüne Farbigkeit, der bunte Akzente aufgesetzt sind, auszeichnet, um so einen bewegten Grund für die hellen, intensivfarbigen Figuren der Kerngruppe zu bilden, so ist auf der rechten Bildhälfte, das farbig Charakteristikum der Gruppen die tonige Einbindung in den Hintergrund. Durch diese Tonigkeit erhält die rechte Bildhälfte

einen ganz eigentümlichen Charakter gegenüber der bunten linken Seite.

Zwischen den Figurengruppen sind diagonale Bezüge sichtbar. Sie artikulieren sich in Pendantfiguren (Tendenz von links vorn nach rechts hinten) und in Blickbahnen, deren Sammelpunkt Lazarus ist. Der architektonische und landschaftliche Hintergrund übernimmt die rasche Tiefenstaffelung jedoch hauptsächlich: Zuvorderst steht die breite, ruinöse hebräische Inschrifttafel, die von einem Bogen überfangen wird. Dahinter gestaffelt eine Grabespyramide und in der fernern Landschaft ein bewaldeter Berg mit einer zerfallenen Burg.

Die erhobene Hand Christi weist, während der Blick zu Lazarus hinabgeht, ohne primär in diesem Sinne aufzufallen, auf die Landschaft, die auf diese Weise bedeutungsmäßig in die Szene einbezogen wird.

Daß dies von Dietrich intendiert ist, beweist das warmfarbige Kolorit der Landschaft: Es baut sich von unten, wo braune und violettblaue Töne vorherrschen und die tonigen Figuren der rechten Bildhälfte in sich aufnehmen, nach oben hin auf, von helleren Grüntönen durchsetzt. Am Turm und in den Wolken ist ein rötlicher Ockerton, der besonders intensiv durch einen gelblichen Lichtschein am Horizont beleuchtet wird und von daher seine Farbintensität hat. Die Atmosphäre breitet sich in warmen Farben wie Wetterleuchten vom äußersten Bildrand über den Landschaftsausschnitt und bewirkt eine eigenartig weihevollen Stimmung innerhalb der formal in sich geschlossenen Szene. Durch die Farbigkeit entsteht darüber hinaus der Eindruck, daß ausgewählte Figuren der linken Bildhälfte wie von einem Lichtschein getroffen vor allen anderen hellfarbig ausgezeichnet sind. Dieses Licht trifft auch Lazarus von hinten.

Dasselbe Licht, das sich vom hohen Himmel über die Landschaft ausbreitet, öffnet den Kreis der um das Grab Versammelten, indem es durch farbiges Hell und Dunkel die Land-

schaft in ihn einbezieht, sie interpretiert und ihren Schauplatz entscheidend erweitert.

Wenn die Farbigkeit des Bildes zunächst allgemein durch die Verteilung von Braun- und Bunttönen an Gemälde des Rembrandtkreises erinnern kann (z.B. Eeckhout), gilt das nicht für die gesamte Farbkomposition, in der in der Verbindung von Vorder- und Hintergrund, Licht und Farbe gefällig und stimmig die Bildgründe, biblische Szene und Landschaft, verschmelzen im Sinne einer sanften, angenehmen Empfindung des göttlichen Wunders in freier Natur.

Die Zerfallsymbole in dieser Landschaft, Grabstein und Burg, versinnbildlichen das "Natürliche", das wie alle Natur zerfallen muß, aber von dem Licht am Horizont wunderbar überstrahlt wird, gleichwie die sterbliche menschliche "Natur" des Lazarus durch das Wunder Christi vor dem Zerfall bewahrt wird. Der durch seine Handlung dies bewirkende Christus ist aufgefaßt als sinnliche Verkörperung (Inkarnation) des wundertätigen Gottesprinzips, dessen Wirken in der universalen Natur, auch der Landschaft spürbar wird und durch das die menschliche Natur erhöht und vom Tode errettet wird. Die Lichterscheinung in der Landschaft hat dabei aktiv am Wunder teil, was durch Christi Geste anschaulich gemacht ist:

Hatte Christus mit seinem "Erhebe Dich" Gestus in der zweiten Zeichnung nebenher den bühnengleichen Effekt des Lichteinfalls von rechts oben erwirkt, und damit in etwas grober Weise dem Wunder sein göttliches Licht gegeben und verdeutlicht, daß hier ein Eingreifen höherer Mächte stattfindet, so wird im Gemälde dieser Effekt durch Landschaftsöffnung gewandelt: Ihre Lichtstimmung gibt der Szene Erweckungslicht. Auch hier weist Christus mit dem "Erhebe-Dich"-Gestus auf die Quelle des Lichtes, das der Szene ihre Stimmung gibt, die Landschaft. Damit ist die thematische Einbeziehung der Landschaft angezeigt, die auch formal (Lichtführung, tonige Bindungen der Figuren rechts, Licht auf den

Hauptfiguren) und ikonographisch (Landschaft als dem Zerfall unterworfenen universale Natur) verwirklicht ist: Sie gibt der Wunderszene das besondere Licht. Der theaterartige Beleuchtungseffekt der zweiten Zeichnung weicht zugunsten einer rational einsehbaren Einbeziehung der Landschaft, die pantheistischen Charakter im Bilde hat und in diesem Sinne verwendet ist.

Durch eine Wandlung von Rembrandts "Bedeutungslicht", das unmittelbar, aber irrational ist, wird, wie durch die verschiedenen Lazaruskompositionen Dietrichs hindurch zu sehen ist, schließlich eine typische 18. Jh. Interpretation von landschaftlicher Lichterscheinung, die an der biblischen Handlung pantheistisch mitwirkt und somit rational einsehbar für das 18. Jh. ist, erreicht⁴⁵⁾. Dadurch ist der unmittelbare, göttliche Charakter des Wunders in den Rembrandtschen Vorbildern gewandelt zu einer in allen Teilen erkennbaren erzählerischen Darstellung und Erläuterung der Wunderhandlung, ihr menschlich-natürlicher Stimmungscharakter betont. Die aus den Vorbildern übernommenen Motive bleiben als "Rembrandt-Zitate" erkennbar. Im neuen Zusammenhang dienen sie aber dazu, als bewußte Anspielungen auf die Vorlagen die Qualität der "verbessernden" Interpretation deutlich zu machen. Darin zeigt sich eine Wertung historischer Malerei aufgrund kunsttheoretischer Vorstellungen, von denen weiter unten die Rede sein wird.

Die Verbindung von Historienbild und Landschaft ist im Typus schon im 16./17. Jh., auch bei Rembrandt selbst, vorgebildet⁴⁶⁾. In dieser betont stimmungsvollen Präsentation (Farbkomposition) ist Dietrich aber nicht unmittelbar von einem Vorbild abhängig. Es ist vielmehr die Ausbildung eines Bildtypus, der ihn in seiner Eigenschaft als Historienmaler wie Landschaftsmaler zeigt, wobei das Vermischen beider Bildgattungen ein in der Konsequenz ihm eigenes Stilmerkmal ist⁴⁷⁾.

Anbetung der Hirten

Wie sich bei der Betrachtung der "Krankenheilung" und der "Lazaruserweckung" zeigte, waren die Hauptträger der heiligen Handlung in ein besonderes Licht gesetzt und hellfarbiger als die tonige Figurenfolie der Nebengruppen. Gegenüber dem starken "Bedeutungslicht" in Rembrandts Helldunkelkompositionen dient hier der gemäßigte Wechsel von Licht und Schatten, hellen und dunklen Farben ganz der klaren, harmonischen Darstellung der sakralen Handlung.

Dietrich hat ein warmes Kolorit mit wenigen lebhaft leuchtenden Farben in der Hauptgruppe. Die Farbigkeit trägt mit der ernsten Feierlichkeit in den Posen und der Mimik der Figuren zu der gedämpften, weihevollen Stimmung bei. Diese Stimmung ist gleichsam die oberste Tonschicht eines klar in Zeichnung und Helldunkel dargelegten Geschehens, dessen Hergang deutlich gemacht wird. Die mitgeteilte Empfindung des Heiligen, Weihevollen ist durch die deutliche Präsentierung der Handlung erklärt. Helldunkel und Kolorit werden in Rembrandt nachahmenden Kompositionen neben dem sich ständig vergrößernden Formenschatz im Laufe der künstlerischen Entwicklung immer eigenständiger. Dieser Weg vom mittleren zum reifen Stil, soll an dem Thema der "Anbetung der Hirten" skizziert werden.

"Anbetung der Hirten" in Landshut (1738). Vergleich mit der Radierung B. 45 II

Die "Anbetung der Hirten" in Landshut datiert von 1738⁴⁸⁾. Ihr Pendant ist eine Flucht nach Ägypten, ein Nachtbild, das Elsheimers und Rubens frühe Flucht kompiliert⁴⁹⁾.

Der Anbetung liegt formal die Radierung desselben Themas von Rembrandt zugrunde (B. 45). Wieder sind sich die Motive an vergleichbarer Stelle zugeordnet. Die Hirten treten von links an den Verschluss, der sie von der heiligen Familie

trennt. Diese wird bei Rembrandt von einem hellen Bogen als Hoheitsmotiv hinterfangen⁵⁰⁾, ein Motiv, das Dietrich durch einen hellgelben Heuballen ersetzt. Die gedrängte Figurenkomposition Rembrandts ist nach vorn geöffnet. Dietrich dagegen platziert anbetende Figuren knapp vor dem Kind, damit die Hauptgruppe geschlossen wirkt. Links vom trennenden Stützbalken stehen neu hinzugetretene Hirten, der Radierung entsprechend. Dominierend, überschneidet dort ein gebückter Greis mit Dudelsack den Balken, um sich vor dem Kind zu verneigen. Bei Dietrich betritt er mit einer Stalllaterne gemeinsam mit anderen Figuren den ersten, dämmrigen Raumabschnitt. Am linken Bildrand ist er die einleitende Figur.

Am rechten Bildrand ist Josef statische Abschlußfigur. Er sitzt nicht wie bei Rembrandt im Profil neben einem Heuhaufen, von dem zwei Ochsen aus ihren Boxen heraus fressen. Vielmehr steht er frontal neben Maria im dozierenden Redegestus, mit seitlicher Blickrichtung auf die Hirten. Die Kiepe vor ihm leitet über zum rechten Bilddrittel, wo wie am linken Bildrand ein Rembrandt-Zitat dominiert: die beiden Tiere. Aus der Herleitung der Motive aus der Radierung und ihrer Anordnung innerhalb Dietrichs Bild folgt:

Wie bei anderen Umformungen erweitert Dietrich den Bildausschnitt seitlich und nach oben zum Breitformat⁵¹⁾. Zwei Drittel des Bildes füllt die Figurenkomposition, das rechte, "leere" Drittel ist Stallinterieur mit den beiden Tieren. Die Konstruktion des Stalles ist deutlich zu sehen⁵²⁾.

Die zitierten Motive isoliert Dietrich voneinander. Sie stehen in proportional ähnlichem Verhältnis im Sinne des Vorbilds zueinander. Die Verbindung der drei Figurengruppen ist bestimmt durch farbige Textur, die allgemeine Licht- und Dunkelwerte der Vorlage mitteilt, aber mit vereinheitlichender Tendenz sammelt.

Das Kind ist Lichtquelle. Die Hauptgruppen in der Mitte reflektieren das Licht stärker als die seitlichen. Entspre-

chend tendiert das Kolorit in der Mitte zum Hellfarbigen: In Gewändern, Inkarnaten, im gelben Heuballen als Folie für die Mittelgruppe, auf die sparsam Buntfarben verteilt sind (Grün, Rot, Gelb). Nach den Bildrändern zu werden die Farben tonig, die isolierten Figurenzutate jeweils rechts und links am Bildrand leuchten matt aus dem Dunkel hervor.

Es werden bei allen motivischen Übernahmen die Helldunkelwerte, die die jeweiligen Figuren in der Graphik Rembrandts haben, in Farbwerte umgesetzt. Formale Zitate sind zugleich "Helldunkelzitate". In Dietrichs Farbkomposition sind sie deutlich hervorgehoben und dem Verband von Formen und Farben integriert. Darin gibt Dietrich die Umdeutung: die Figuren aus Rembrandts verinnerlichter, komplexer Darstellung posieren in einer breiten Komposition, in der das räumlich-figürliche Verhältnis aller Teile zueinander festgelegt ist durch präzise Umrißzeichnung und Modellierung, durch klare Beleuchtung und Farben. Die deutliche Schilderung der Posen, der Mienen in den ebenmäßigen, "edlen" Gesichtern, die im Gegensatz zum bäuerlichen Ambiente stehen, drückt bewegte Andacht aus. Die sinnreiche Präsentierung der Gegenstände und Figuren des Rembrandt-Vorbildes wird bis zu scheinbarer Greifbarkeit gesteigert. Die Empfindungen der Hirtenfamilie angesichts des Christkinds werden so gefühlsmäßig faßbar und durch Josefs Geste erläutert. Das Geschehen wird novellistisch genau erklärt.

Radierung 1756 (L. 9)

Das frühe Bild hat noch stark die Tendenz zur Verschleierung einzelner Bildelemente (1738)⁵³⁾. Das betrifft hauptsächlich die formale Raumkonstruktion, die zwar deutlich wird, rings um die Bildmitte aber von farbigem Dämmerlicht erfüllt ist, das atmosphärische Stimmung über das Bildganze legt. In diesem Stimmungseffekt wird die Nähe zur Schule Rembrandts noch gesucht. Die stilistischen Eigenarten, die

aus der Verarbeitung, d.h. verbessernden Veränderung der Vorbilder Rembrandts und seiner Schüler gewonnen wurden, treten in späteren Werken zum Thema, der Radierung von 1756⁵⁴⁾, markant hervor.

Das Blatt beweist die Verarbeitung diverser Vorbilder und Techniken⁵⁵⁾. Es ist ein Versuch, durch Beleuchtung und scharfe Kontraste Plastizität der Figuren herauszuarbeiten. Ins Auge springend ist das Corregiozitat, die Madonna mit dem Kind als Lichtquelle. Zitiert ist formal das Helldunkel innerhalb der Corregiofigur, gleichsam ein Form- und Lichtzitat. Gemessen an dem schwächeren Lampenlicht der rechten Bildhälfte, erscheint das Sakrallicht eher als gesteigertes künstliches Licht⁵⁶⁾. Kontinuierlich verbreitet es sich mit meßbarer Gleichmäßigkeit nach rechts, wird von der Bretterwand und den wenigen Figuren der Mittelgruppe weiß reflektiert. Hintergrund und rechter Bildrand sind so vom intensiven Licht abgeschirmt. Hier setzt das Reflexlicht im Türflügel und die Lampe matte Akzente. Grell-weiße Helligkeit reflektieren die Hirten in der Bildmitte. Es sind motivische Relikte der Radierung B. 45: Die Hirtenfamilie, die sich über den Bretterverschlag lehnt, der gebückte Greis, der herbeileilend den Stützbalken umfaßt. Der kniende Hirt ist schwarz verschattete Kontrastfigur zur leuchtenden Mariengruppe, und hat dazu die weiße Wand als Folie. Diese Rückenfigur stammt nicht aus der Radierung, sondern kommt in dem Londoner Gemälde Rembrandts vor⁵⁷⁾.

Die Zitate sind freie Zitate, indem sie die ursprünglichen Posen der Vorbilder variieren. Die geschickte Verteilung großer Licht- und Schattenmassen⁵⁸⁾ präsentiert sie in einem Kontext, der neu in der Zusammenschau und der verhältnismäßig deutlichen Darstellung des Handlungsablaufes ist⁵⁹⁾.

Technisch entsteht das Helldunkel durch die Ausfüllung scharf konturierter Formen durch ein ungleichmäßig weites oder enges Schraffurnetz, das in den inhaltlich direkt beleuchtet motivierten Partien große weiße Leerflächen, "Lük-

ken" hat. Die Übergänge von Schwarz zu Weiß innerhalb des Konturs sind mit kaum als Strichen erkennbaren feinsten Schraffuren gestaltet. Dadurch gewinnen die scharfumrissenen Formen an Plastizität. Dieses Vorgehen bei der Modellierung der Figuren ist technische Eigenart Dietrichs. Sie kommt so konsequent angewandt weder bei Rembrandt, noch bei Ostade vor, von dessen Radierungen Dietrich zweifellos das harte Gegeneinandersetzen von schwarzen und weißen Partien innerhalb der Figuren gelernt hat⁶⁰⁾.

Diese späte, technische hochstehende Radierung ist ein charakteristisches Beispiel dafür, welcher Mittel sich eine "aufgeklärte" Schilderung einer biblischen Begebenheit, abgesehen von motivischem Zitieren aus Vorbildern, bedienen kann. Die Zeichnung umreißt das Formgerüst. Die Lichtgebung verdeutlicht es im Kontrast mit Dunkelwerten. Die Komposition "fließt" durch die Modellierung von Gruppen kontinuierlich, dem Fall der Hauptlichtquelle entsprechend, von links nach rechts. Die weißen, beleuchteten Partien sind wie Höhungen plastisch wirkender Formen. Sie beschränken sich auf den Mittel- und Hauptteil der Komposition. Im Wechsel von Haupt- und Nebengruppen entwickelt sich Handlung, rational faßbar gemacht durch den stufenweisen Wechsel der Lichtquellen und deren Intensität. Der Fall des "irrationalen" Hauptlichtes bestimmt die Darstellung. Jede Figur ist faßbar gemacht, so auch der Gang der Handlung: Das Herbeikommen der Hirten und das Anbeten des Kindes. Die Stimmung ist heiter geklärt. Man könnte fast an eine Annäherung ans Bauerngenre denken⁶¹⁾. Diese erzählerische Interpretation einer Rembrandtschen Vorlage wird noch deutlicher an dem Gemälde "Anbetung der Hirten" in Parma.

"Anbetung der Hirten" in Parma: Breite Schilderung
der Handlung bei geklärter Farbigkeit

Ins Große übertragen, gibt das Gemälde in Parma⁶²⁾ gleichfalls diese geklärte, fast heitere Stimmung der Radierung und eine erzählerische Interpretation der Rembrandtschen Vorlagen wieder. Der Vergleich mit dem Bild von 1738 beweist die Entwicklung eines jetzt perfektionierten Helldunkelsystems, das wie in der Radierung allein der deutlichen Präsentierung der Figuren innerhalb der Handlung dient. Die Beleuchtung ist jetzt nicht mehr neblig verhangen, sondern unmysteriös und scharf, es scheint nicht Übernatürliches, sondern eher gesteigertes natürliches (künstliches) Licht zu sein.

Die Radierung Rembrandts B. 45 bleibt formal als Vorbild einzelner Figurengruppen sichtbar. Die Verteilung und Gegen-einandersetzung der Gruppen ist jedoch nicht nur von dort herzuleiten, obwohl in der rechten Bildhälfte bekannte Motive der Radierung in ähnlicher Proportionalität wie dort erscheinen⁶³⁾. Die diagonale Staffelnung der Gruppen läßt Rembrandts Radierung nicht mehr wie 1738 als primäres Vorbild im Werkstattgebrauch vermuten. Die Verteilung der Gruppen geschieht seitenverkehrt zu der Londoner Anbetung Rembrandts, wie es auch schon in der Radierung geschehen war. In einer überschaubar konstruierten Kastenarchitektur, die durch den hölzernen Verschlag diagonal unterteilt ist, sind die Hauptgruppen der Heiligen Familie und der anbetenden vierköpfigen Gruppe vor der Bretterwand im vollen Licht, das von Christus ausgeht, aber erst auf den Anbetenden die volle Intensität erreicht. Vom Eingang im Hintergrund des Bildes herkommend versammeln sich die übrigen Figuren hinter dem Verschlag und kommen um dessen Eckpfosten herum.

Diese Gruppierungen in der klar einsichtigen Architektur werden durch die Hervorhebungen und Abstufungen der Helldun-

kelverteilung eindeutig in eine Abfolge gebracht, die einer breiten, detailfreudigen Erzählung der Handlung ähneln. Die Rembrandtsche Art, das göttliche Kind im strahlenden Licht vorzuzeigen und es zum inhaltlichen wie formalen Mittelpunkt der Komposition zu machen, ist in dieser breit verteilten Schilderung zu einer erklärenden Erzählung der Begebenheit geworden.

Dies ist prinzipiell das gleiche Bestreben, das sich schon bei der Untersuchung der thematischen Bildreihen "Krankenheilung" und "Erweckung des Lazarus" gezeigt hat. Die Verteilung des Lichtes dient der Erklärung und Erzählung der Wunder, nicht mehr wie bei Rembrandt dem Geschehen des Wunders selbst. Die unmittelbare Wunderdarstellung ist zu einer ausführlichen, anekdotischen Erzählung geworden.

Rembrandtnachahmung und Rubensnachahmung am Thema "Anbetung der Hirten"

Sowohl die Radierung Rembrandts (B. 45) als auch sein Londoner Gemälde von 1646 geht auf den Stich nach Rubens' "Anbetung der Hirten" in Marseille (Oldenbourg 166) zurück⁶⁴⁾.

Beide Kompositionen Rembrandts dienten, wie wir sahen, Dietrich zum Vorbild für seine Bilder in Landshut und Parma. Der Laternenträger in Parma mit dem sternförmig auf dem Stallboden reflektierenden Licht der sechsseitigen Lampe ist dem Londoner Bild entnommen.

Vor allem aber ist die farbige Erscheinung des Gemäldes in warmen Rosttönen, Moosgrün, Gelbs und spärlichen Rots und Blaugrüns dem Londoner Bild verwandt. Dietrich kannte das damals in Paris befindliche Gemälde nicht. Aber in seiner Farbkomposition versuchte er, ähnliche tonige Farbigkeit zu erreichen, wie sie der Reproduktionsstrich S. Bernards im Helldunkel der Schwarz-Weiß-Werte wiedergab, "nachahmte", und wie er sie aus der Kenntnis anderer Gemälde Rembrandts und seiner Schule nachempfinden konnte⁶⁵⁾.

Aber nicht nur aus den beiden Rembrandtkompositionen hatte Dietrich dieses Gemälde kompiliert, er griff auch selbst auf deren Vorlage, die Rubenskomposition, zurück, von der seit 1741 eine Schülerkopie in der Dresdener Galerie war⁶⁶⁾.

Das Gemälde in Parma variiert das Marienmotiv von Rubens und nähert auch die sonst stark an Rembrandts Londoner Gemälde und B. 45 erinnernden Züge der Komposition im Breitformat der Rubenskomposition an. Auch die Farbkomposition ist klarer berechnet als in dem ausschließlich auf Rembrandt zurückgehenden Gemälde von 1738.

In der Dresdener Galerie ist seit 1754 auch eine "Anbetung der Hirten" von Dietrich, die die Rubenskomposition nachahmt und exemplarisch Dietrichs Auseinandersetzung mit diesem Meister in einer Nachahmung zeigen kann⁶⁷⁾.

Die Hirten treten von rechts nach links an Maria und das Christuskind heran. Wie bei Rubens fallen ihre Schatten groß an die Mauer der Stallrückwand. Im einzelnen variiert Dietrich die Figuren und ihre Gruppierung. Gleich bleibt das dominante Marienmotiv mit dem Kind, von dem das blendende Licht ausgeht, von Dietrich noch in Richtung auf Corregios Gemälde "La notte", das mit der modenensischen Sammlung 1746 nach Dresden gekommen war, hin verstärkt.⁶⁸⁾

Die Gebärden und die Mimik der Hirten ist würdevoll getragen, pathetisch, die Physiognomien klassisch im Vergleich zur Rembrandtnachahmung von 1738. Dem entspricht die einheitliche, ruhige Farbigkeit in Grüns und Rotbrauns und der gelblichen Reflexlichter - eine ausgewogene Helldunkelkomposition.

Diese Nachahmung nach Rubens läßt doch auch wieder erkennen, daß Dietrich bei diesem Thema von den Versionen Rembrandts, besonders in der Gruppierung der Hirten um das Kind und der gesammelten Reflexlichter auf diese Gruppe, beeindruckt war.

In beiden Nachahmungen, die einmal stärker an Rembrandt, dann stärker an Rubens angelehnt sind, vermischen sich die

Vorbilder. Beide Male sind verschiedene Charakterisierungen der Darstellung beabsichtigt, die bei der stärker an Rubens erinnernden Komposition "edler" erscheinen will, doch soll auf Intimität durch konzentriertere, im Sinn der Rembrandtschule gesammelter Lichter und Schatten nicht verzichtet werden.

Das Gemälde in Parma ist eine für Dietrich typische "verbessernde" Nachahmung, denn dort wird ersichtlich, daß er die Rubenskomposition zur Verbesserung der von ihm bevorzugten Rembrandtkompositionen heranzog. Der heitere, genre-mäßige Charakter des Bildes wird dadurch um so deutlicher, die Präsentierung großzügiger, weniger kleinmeisterlich.

Nachahmungen in "Watteauischer Manier"

52 Nicht nur bei den Nachahmungen der niederländischen Schule, für die Rembrandt und Rubens bei bestimmten Themen vorbildhaft waren, sondern auch bei der Nachahmung anderer Malerschulen wird der bewußt berichtigende Charakter Dietrichscher Malerei deutlich. Wie bereits anfangs angedeutet wurde, malte Dietrich, dem Zeitgeschmack entsprechend, viele Nachahmungen in "Watteauischem Geschmack"⁶⁹⁾. Sein Interesse für die französische Schule und Reproduktionsstiche ist uns durch Wille bekannt⁷⁰⁾.

Zwei Dresdener Gemälde "Hirtinnen und Herden"⁷¹⁾, Gegenstände von 1751, zeigen die motivische Verwandtschaft zu einer Watteaukomposition, die sowohl im Stich des P. Aveline wie in einer Zeichnung L. de Boullognes d.J. überliefert ist, die Dietrich gekannt haben kann⁷²⁾.

53 Beide Dietrichgemälde weisen "Drehungen" auf, ebenso zahlreiche Weglassungen und Veränderungen im Kostüm. Zum Vergleich eignet sich gut die vordere Rückenfigur der Schäferin mit halbentblößtem Oberkörper, die in beiden Gemälden da ist, bei Nr. 2122 im Sinne L. de Boullognes in der Haltung, aber der Gewandung im Stich Avelines vergleichbar.

Bei Bild Nr. 2123 ist die Watteaukomposition zum Teil im Gegensinn, zum Teil entsprechend verarbeitet. Veränderungen und die Kopfdrehung bei der Hauptfigur lassen dennoch die Nähe zu Watteau erkennen. Anklänge finden sich bei der veränderten Staffage, dem Ochsen im Vordergrund von Nr. 2122, einigen Hirtinnen in Nr. 2123, und vor allem auch im Gesamtaufbau der Komposition von Nr. 2123 mit der Figurengruppe links und dem Landschaftsausblick rechts.

Dietrichs Kolorit ist bei diesen Nachahmungen bunt und heller als bei den Rembrandtnachahmungen, jedoch nicht pastellen⁷³⁾. Er bevorzugt hier starkleuchtende klare Farben in den Figurengruppen und gebundene, tonige Grüns und Brauns in Tierstaffage und Landschaft, wie sie Gemälde von Pater haben können⁷⁴⁾.

Die Verwendung eines starkfarbigen Kolorits in Nachahmung der "Watteauischen Manier" bei bukolischen Themen zeigt, daß Dietrich diese Stilart im Sinne niederländischer Landschafts- und Nymphenbilder im Geschmack Poelenburgs variieren wollte. Dadurch wird der "moderne Zweig der Malerei", wie Hagedorn die Watteauische Manier nannte, durch die Übernahme einiger Charakteristika, wie sie auch in den Nachahmungen holländischer Genre- und Bibeldarstellungen erwünscht waren, verändert und "verbessert". Es sind dies:

- 1) Deutlichkeit und Schärfe in der Präsentation der Gegenstände und Figuren,
- 2) größere "Natürlichkeit" und Unmittelbarkeit in der Darstellung des Themas und der Tierdarstellung (in Potters Geschmack).

Dazu gehört eine kräftige Farbigkeit, die etwa den Gemälden Asselijns, Dujardins und Berchems nahekommen will⁷⁵⁾.

Dietrichs Gemälde vermeiden dadurch "übertriebene Süßigkeit" und das "Getändelte" der Gesellschaftsgemälde "Französischer Künstler", etwa Lancrets. Seine Schäferstücke haben einen stärker "männlichen, festeren, zeichnerischen Charakter" als diese⁷⁶⁾.

Die Durchdringung der Watteauischen Manier mit Zügen des holländischen Stils zeigen, daß diese Watteanachahmungen nicht isoliert gesehen wurden, sondern, wie Hagedorn und Meusel überliefern, im Zusammenhang mit den Rembrandtnachahmungen als eine weitere Variante der Naturschilderung in der Kunst, wobei beide Manieren als gleich reizvoll empfunden wurden⁷⁷⁾, da in beiden die bewußte kritische Berichtigung der Vorbilder gleichermaßen deutlich wurde. Die diesen Berichtigungen zugrunde liegende kunsttheoretische Vorstellung von Nachahmung der Natur in der Kunst wird weiter unten behandelt.

Methodisches Erarbeiten der Vorlagen für Nachahmungen

Dietrichs Skizzenbücher geben Auskunft über seine Kopien und die Wahl der Vorbilder.

Oben war bereits gesagt worden, daß er für die biblische Historie die Rembrandtsche Schule in den Galerien, Kupferstich- und Zeichnungssammlungen heranzog.

a) Zeichnungskopie und Nachahmung im Gemälde

Der Vergleich seiner zeichnerischen Kopien mit den daran anschließenden Nachahmungen gibt über den Arbeitsprozeß Aufschluß.

Ein Beispiel für die "verbessernde" Verarbeitung eines solchen Vorbildes ist die "Darbringung im Tempel", die Dietrich nach dem Gemälde G.v.d. Eeckhouts zeichnerisch kopierte⁷⁸⁾. Veränderungen der Architektur, die Wahl des engen Ausschnittes sowie einige "Korrekturen" in der Verteilung der Lichter auf den Figuren deuten eigene Vorstellungen bei der Umarbeitung an.

Es existieren mehrere Fassungen des Themas: Eine davon war in einer bürgerlichen Sammlung des 18. Jh. in Berlin⁷⁹⁾, eine andere in der Wallace-Collection in London⁸⁰⁾, zwei in der Dresdener Galerie⁸¹⁾. Auch Hagedorn besaß eine Dar-

4 bringung von Dietrich⁸²⁾. Es sind verwandte Typen, die um 1740 entstanden sind. Eines der Bilder soll knapp analysiert werden, da es die Nähe zum Eeckhoutschen Vorbild und die "Verbesserungen" gut zeigt.

2, 24 Es behält die Disposition von Eeckhouts Komposition bei. Die Kopie zeigte bereits eine grundsätzliche Bereitschaft zur Reduktion des Figurenbestandes und zur einheitlichen Beleuchtung weniger Hauptfiguren⁸³⁾. In der Kopie wie im Gemälde ist der Vorder- und Mittelgrund zum Aktionsraum geworden statt des Mittel- und Hintergrundes bei Eeckhout⁸⁴⁾. Dem entspricht, daß Dietrich die leuchtendsten Farben in den Vordergrund setzt, was weder bei Eeckhout noch bei Rembrandt je der Fall ist. Die Einbindung der Figurenzitate geschieht durch Licht und Farbe.

Die Farbigkeit von Eeckhouts Bild ist bei weniger pointierter Lichtsituation verschwommen tonig. Dietrich legte sie seiner Komposition nur im allgemeinen zugrunde. Seine Farben sind buntleuchtend und modellieren die Haupt- und Nebengruppen.

b) Zeichnerische Kopien nach Zeichnungen

Nur flüchtig kopiert eine Gruppe von Zeichnungskopien in einem der kleineren Skizzenbücher Zeichnungen Rembrandts und seiner Schüler, die er im Original oder faksimiliert in Sammlungen sah.

Mit rasch hingeworfenen Strichen skizzierte Dietrich hier die Haltung der Figuren zueinander und legte weniger Gewicht auf Landschaft. Ein Repetieren und Festhalten gesehener Blätter für den Werkstattgebrauch erklärt ihre Flüchtigkeit und auch, warum in den Nachahmungen gerade die Figurengruppen, nicht das Ambiente die viel größere Nähe zu den benutzten Vorlagen haben.

8, 29 Eine der Kopien nach Rembrandtzeichnungen aus dem ehemals kurfürstlich Wettinschen oder Brühlschen Besitz ist: Zacharias und der Engel⁸⁵⁾. Hier sind bei oberflächlicher

Skizzierung der Komposition bereits die typischen Veränderungen im Format und den Proportionen andeutungsweise zu sehen, auch ist der Engel ins Profil gedreht. Solche Drehungen sind in den Nachahmungen häufig zu beobachten.

Deshalb darf auch in Fällen, in denen keine direkten zeichnerischen Kopien als Zwischenglieder nachweisbar sind, auf die Benutzung eines oder mehrerer bestimmter Vorlagen geschlossen werden, obgleich die Drehungen den Ähnlichkeitsgrad und damit die Bindung an eine Vorlage locker erscheinen lassen können.

In einem der Skizzenbücher hat Dietrich mehrere Rembrandtzeichnungen flüchtig kopiert. Die Vorlagen waren nicht die Originalzeichnungen, sondern Faksimilestiche des Comte de Caylus⁸⁶⁾, darunter diejenigen, die Zeichnungen G.v.d. Eeckhouts reproduzieren, denn Dietrichs Skizzen sind im Gegensatz zu den Vorbildern des 17. Jh. gezeichnet⁸⁷⁾. Er könnte diese Blätter bereits vor 1757 kopiert haben, dem Erscheinungsjahr von Caylus' "Histoire de Joseph", dem die Rembrandtkompositionen zur Illustration beigegeben waren. Das Buch hatte bezeichnenderweise den Untertitel: "Proposé aux jeunes gens pour l'étude des moeurs et du dessin".

- 30, 31 1. Befreiung Petri aus dem Gefängnis
32, 32a 2. Jakobs Traum
33, 34 3. Josef deutet die Träume des Bäckers und Mundschenken
36, 113 4. Josef verteilt Korn an seine Brüder

- Als Eeckhout kopierte Dietrich eine auf Rembrandt zurückgehende Komposition: David nimmt Abschied von Jonathan.
37
38 Die Vorlage ist eine Kopie der Pariser Rembrandtzeichnung und unter der Bezeichnung Eeckhout alter Dresdener Besitz gewesen⁸⁸⁾. Die Verwendung der Figurengruppe ist unter anderem in den Gemälden Dietrichs zum Thema des "Verlorenen Sohnes" zu sehen, auch hier wieder mit Drehungen und variiertester Kostümierung⁸⁹⁾.

c) Zeichnerische Kopien nach Radierungen

Die für den eigenen Werkstattgebrauch kopierten Gemälde, Zeichnungen und Radierungen dienten der Entwicklung und Klärung eigener Ideen.

Zu diesem Zweck fertigte er Kompositionsentwürfe⁹⁰⁾ an, die meist Federzeichnungen mit starken Lavierungen sind und durch das Fehlen der Farben die graphischen Vorlagen leichter erkennen lassen oder, wenn ein Gemälde zum Vorbild diente, das farbige Helldunkel im Sinne einer nachahmenden Reproduktion in Dunkelbraun-grau und Weiß wiedergibt⁹¹⁾.

Eine Kopie nach dem Stich "Der Samariter bezahlt den Wirt" von van de Velde⁹²⁾, der von Rembrandt für seine Radierung herangezogen worden war, zeigt die Übertragung der gestochenen Komposition in der Manier Dietrichs, die die Schärfe des gestochenen Vorbildes in ein weich laviertes Helldunkel übertrug, so daß der malerische Charakter die Illusion von Farben ermöglichen konnte⁹³⁾. Die Ausführung solcher Kompositionsentwürfe zeigte dann lediglich die farbige Ausfüllung eines bereits im Entwurf angelegten Helldunkels in stimmigen, tonigen Farben im Hintergrund und wenigen leuchtenden Buntfarben in Mittel- und Vordergrund, wenn es sich um Nachahmungen der niederländischen Schule handelte.

Nachahmungen, die von der Zeichentechnik her den Duktus von Rembrandtzeichnungen andeuten wollen und dabei seine Radierungen zur Vorlage benutzten und ausschnittsweise kopierten, sind ebenfalls seit den dreißiger Jahren häufig⁹⁴⁾. Diese Zeichnungen waren Verkaufsobjekte. Darauf deuten ihre gefällige Aufmachung und der Grad der Ausführung hin. Es sind lavierte Federzeichnungen auf erbsengrün oder violett grundiertem Papier⁹⁵⁾.

Die Blätter behandeln die Themen:

1. Die Sternsinger
2. Tod des Jakob
3. Verstoßung der Hagar

4. Anbetung der Hirten im Stall
5. Beschneidung Christi im Tempel
6. Darstellung Christi im Tempel
- 0, 41 7. Ruhe auf der Flucht
8. Krankenheilung
9. Taufe des Kämmerers.

d) Gemäldekopien nach Radierungen

Beispiel einer Nachahmung, die durch Kompilation zweier Rembrandtradierungen entstand, dabei aber in der Maltechnik und im Kolorit das Helldunkel der Vorbilder und ihre Technik in Erinnerung bringen will, ist das Gemälde "Abraham ermahnt Isaak"⁹⁶⁾. Daß dies bewußt gemacht ist, beweist schon der Vergleich mit einem viel früheren Gemälde desselben Themas von 1732, das gefällig malerischen Stil hat⁹⁷⁾.

Wie die Beiträge von A. Czobor und M. Díaz Padrón⁹⁸⁾ bezüglich der beiden ursprünglich in ungarischem und spanischem Privatbesitz gewesenen Repliken dieser Karlsruher Fassung erbrachten, liegt hier die Kompilation der Radierung "Abraham und Isaak vor der Opferung" B. 34 (1645) und "Abraham verstößt Hagar" B. 30 (1637) vor. Die Haltung Abrahams entspricht der Radierung B. 30, die des weinenden Isaak im Gegensatz der Haltung Hagars in B. 30. Für die gesamte Komposition blieb B. 34 vorbildhaft.

Dietrichs Bild ist bemerkenswert hinsichtlich der Maltechnik. Die pastos aufgetragenen, überwiegend unbunten Farben sind mit raschen zahlreichen kleinen Pinselstrichen aufgesetzt. Dietrich versuchte hier, den zeichnerischen Charakter der beiden Radierungen sichtbar zu erhalten. Die Höhungen sind als feine gestrichelte Grate auf den Gewändern und Stiefeln an die Stelle des weißen Papiergrundes der Radierungen getreten, sind allerdings nicht weiß, sondern in farbige Werte umgesetzt.

Die Höhungen und damit die Helligkeit bestimmt Dietrichs Figurengruppe, während in Rembrandts Radierungen die Figuren dunkel geätzt sind und das Weiß des Papiers nur als weiteres Gestaltungselement durch die schwarzen Strukturen hindurchschimmert.

Bei der Gestaltung des Hintergrundes löst sich Dietrich von den Vorlagen. Ein dunkler Nebel hellt sich an einer Stelle auf, graubraun gestrichelte Höhungen lassen sich hier mit der an gleicher Stelle gegebenen Wolkenstruktur in B. 34 gut vergleichen.

Dietrichs Übertragung des Motivs der weinenden Hagar auf Isaak vor der Opferung bedeutet eine Interpretation des Themas auf eine Steigerung des dargestellten Empfindungsgehaltes hin.

e) Gemäldekopien nach Gemälden

Die direkten Kopien nach Gemälden hat Dietrich sicher im Auftrag von Sammlern gemacht.

In der Schleißheimer Galerie befanden sich zwei solcher gemalter Kopien. Die Vermittlung von Nachstichen ist auszuschließen, da die Gemälde auch farbig genau den Vorbildern entsprechen. Es handelt sich um die "Berufung des Apostels Matthäus" von S. Koninck und Rembrandts "Jude Philo" oder "Bildnis von Rembrandts Vater"⁹⁹⁾.

Letztere Kopie hat dieselben Maße wie die Vorlage und trägt an gleicher Stelle wie Rembrandts Signatur "RH" Dietrichs Initialen "CD". Auch die Kopie nach Dou in der Schweriner Galerie trägt einen Vermerk¹⁰⁰⁾. Diese Arbeiten wollte Dietrich demnach nicht als Fälschungen verstanden wissen.

In diesem Sinn signierte Dietrich auch seine Nachahmungen in den verschiedenen Manieren meist mit Namen und Datum. Peinlich genau vermerkte er auch in den Skizzenbüchern bei Teilskizzen die Malernamen.

Zusammenfassung

Die bei der Betrachtung Dietrichscher Rembrandtnachahmungen und ihrer Variationen deutlich gewordenen Prinzipien lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

Bei seiner Methode, aus Vorbildern zu kopieren, zeigt sich, daß er einzelne Figuren und Gruppen aus den ursprünglichen Kompositionszusammenhängen herausgreift und isoliert, das Ambiente nur flüchtig zur Angabe der allgemeinen Disposition und Figurenkomposition andeutet und das Helldunkel teilweise übernimmt, es aber allgemein aufhellt. Dabei sind Farbigkeit bzw. Schwarz - Weiß - Kontraste pointierter. Oft kopiert er radierte Vorlagen in Zeichnung oder Gemälde und umgekehrt. Durch den Versuch, die Eigenart der ursprünglichen Technik zu wahren, entsteht dabei ein zusätzlicher Reiz. Schließlich verändert er oft Bildausschnitt und Format gegenüber der Vorlage.

In seinen Nachahmungen wurde das genaue Herausarbeiten bestimmter Charakteristika beobachtet. Stimmt das Bildthema mit dem der Vorlage überein, so gibt es in der Nachahmung genaue und abgewandelte (etwa mit Drehungen) Motivübernahmen, letztere bleiben jedoch als "Zitate" erkennbar. Die Kompositionsschemata sind deutlich von der Vorlage abhängig, aber gewandelt, ebenso die Helldunkelschemata, die aber deutlicher einsehbar werden und die Figuren und Gruppen charakterisieren und reliefieren.

Insgesamt läßt sich beobachten, daß in den Nachahmungen Komposition und Handlung gegenüber dem Vorbild rational verdeutlicht werden, indem der Handlungsablauf novellistisch dargestellt wird. Das geschieht vor allem durch Klärung des Bildraumes und eindeutige Lokalisierung des Geschehens, durch Bildung klar und eindeutig agierender Figurengruppen und Vereinheitlichung und Klärung der Lichtgebung, die handlungsbezogene Akzente setzt und mit Hilfe des Helldunkels auf deutliches Relief der Komposition hinarbeitet.

Es bedeutet eine Wandlung des starken, kräftigen "Bedeutungslichtes" bei Rembrandt in mildes Leuchten bei klar erkennbarer

Lichtführung (Lichteinfälle) und Lichtgebung. Die der Verdeutlichung großer Spannung bei geistigen und seelischen Vorgängen dienenden starken Lichtkontraste der Rembrandtschen Vorbilder sind zu einem bühnengleichen, milden Ausleuchten der Bildszenen gewandelt, die in ihrem aufgehellten, aber zu bräunlichem Galerieton neigenden Kolorit stimmungsvoll wirken sollen. Dieser Tendenz entspricht schließlich auch die ihm eigene Auffassung von Landschaft, die als Natur symbolisiert und als solche in die Handlung einbezogen wird. Mit Hilfe des Helldunkels ist sie bei Dominanz des erklärenden Lichtes aktiv interpretierend an der Handlung beteiligt. All diese Veränderungen haben die gleiche Tendenz: Die homogene, scharfe Helldunkelmanier Rembrandts und die damit verbundene Handlungseinheit und Konzentration auf eine Partie im Bild (Handlung, Gruppe, Figur) aufzuklären, ihren Kontext neu darzustellen und zu erklären, die starken durch das krasse Helldunkel entstandenen Mystifizierungen zu erhellen und damit den Handlungsablauf novellistisch auszubreiten. Es werden dabei auch Stilmittel anderer Malereimanieren verwendet, z.B. Corregio, Rubens und die bereits "verbessernde" Manier der Rembrandtschüler, etwa Eeckhout. Rembrandts Manier war, obgleich reizvoll, in der oben genannten Art verbesserungsbedürftig. Von den Werken der Rembrandtschüler des 17. Jh. unterscheiden sich Dietrichs Nachahmungen durch systematisches, wertendes Verarbeiten historischer Malerei.

In der Vielseitigkeit der Nachahmungen zeigt sich bewußtes historisches Erfassen verschiedener Stilepochen der Malerei, ihrer Schulen, wobei jede auf ihre Verwendbarkeit geprüft wird. Daraus resultiert auch die Zusammenstellung bestimmter Themen mit bestimmten Manieren. Darin zeigt sich auch eine Wertung der Stile, die dem Begriff von Malereischulen und ihren jeweiligen spezifischen Leistungen vollkommen entspricht. Dabei sind die Niederländer, die holländische Schule, Dietrichs bevorzugte Leitbilder.

Er zieht sie für seine Darstellungen heran, um einmal die landschaftliche Natur in ihrer sinnlich - stofflichen Er-

scheinung und zum anderen die Menschen in ihrer natürlichen Umgebung und in natürlichen Handlungen und Beschäftigungen darzustellen. Beides versucht Dietrich geeigneten, vorbildhaften Meistern zu entnehmen und eigenen Vorstellungen von Naturdarstellung anzupassen. So entnimmt er Rembrandts Werken die streng und naturnah - sittlich geschilderte Menschlichkeit, auch in biblischen Historien, und aus Landschaftsgemälden verschiedener Meister der holländischen Schule die landschaftliche Natur. Beides bringt er einander bedingend und aufeinander Bezug nehmend in eine Komposition (z.B. Lazarusgemälde von 1757). Verwandtes Vorgehen ist bei den Nachahmungen der Watteau-Manier zu sehen: Das Leichte, der Realität entrückt Erscheinende der Gesellschaftsstücke und bukolischen Darstellungen Watteaus, Lancrets, Paters wird bei ihm vor allem durch holländische Landschafts- und Tiermotive und sein klarfarbiges, großflächig aufgetragenes und weniger schillerndes Kolorit zur heiteren pastoralen Naturdarstellung gewandelt, die bei seiner recht flächigen Kompositionsweise vordergründig, im Sinne von naiv, wirken können.

Beide Arten der Naturdarstellung, die in den Leistungen der holländischen Schule des 17. Jh. und der französischen Schule des 18. Jh. erbracht wurden, bestehen hier gleichwertig nebeneinander. Dietrich nähert sie einander durch Korrekturen in seinen Kompositionen an: Die eine Art der Naturdarstellung erscheint so veredelt und weniger derb - die andere weniger elegant und unwirklich - beide sollen unmittelbar und natürlich wirken.

Diese Korrekturen an den verschiedenen Manieren historischer Malerei haben das Ziel, die Naturdarstellung der vorbildlichen Werke nachahmend zu verbessern (die Rembrandts zu veredeln, die Watteaus zu konkretisieren). Sie zeigen den Ansatz bewußter Kritik: lehrhafte Wertung und Korrektur verschiedener Manieren, Verstärkung ihrer "Vorzüge" und Minderung ihrer "Schwächen", um die Malerei allgemein zu bessern, sind die Eigenschaften dieser Nachahmungen. Die Vorteile eines "moder-

nen Rembrandt" sollen an ihnen erkannt und empfunden werden. Die in Dietrichs Nachahmungen ersichtliche Kritik an Rembrandts Kunst findet eine Entsprechung und Erklärung in der gleichzeitigen Beurteilung von Rembrandts Werk in Kunstkritik und Kunsttheorie der Zeit. Bevor diese genauer dargestellt und auf ihre Parallelen zu Dietrichs Rembrandtnachahmungen untersucht wird, soll gezeigt werden, wie diese von Sammlern und Kunsthändlern beurteilt und geschätzt wurden. Dem schließt sich die Darstellung seiner Lebensumstände an, um zu zeigen, daß er in engem Kontakt zu kunsttheoretischen Überlegungen am sächsischen Hofe stand.

Auftraggeber, Auftragsformulierungen und Sammlerurteile

Neben den Verpflichtungen bei Hofe arbeitete Dietrich seit den vierziger Jahren mehr und mehr für den Kunsthandel. Der Pariser Kunstmarkt wurde eines der Hauptabsatzgebiete für seine Gemälde, Zeichnungen und Radierungen. Als Vermittler trat der Stecher und Kunsthändler J.G. Wille (1715-1808) auf, der vielfach die Interessen fürstlicher Sammler wahrnahm¹¹¹⁾. Regelmäßige Exporte sind außer nach Frankreich auch nach Rußland, Holland und England überliefert¹¹²⁾. Wie aus Versteigerungskatalogen und Sammlungsverzeichnissen nach der Jahrhundertmitte in Deutschland hervorgeht, gab es in den seit 1740 in vielen Städten neu entstandenen Gemäldesammlungen und -kabinetten zahlreiche Dietrichs¹¹³⁾. Er war einer der bekanntesten und beliebtesten deutschen Maler seiner Zeit, da er mit seiner vielseitigen Kunstproduktion den Bedürfnissen fürstlicher und zunehmend bürgerlicher Sammler entsprach.

Die frühesten Gemälde und Radierungen hatte Dietrichs Mutter regelmäßig auf den Messen in Leipzig und Braunschweig verkauft¹¹⁴⁾. Soweit bekannt ist, malte er späterhin nur noch auf Kommission. So berichtete 1742 der Maler Weißmann aus Dresden an den Hof von Schwerin:

"Ich habe nur noch dieses melden wollen, da ich von vielen Leuthen höre, das Mons. Dietrichs arbeit von vielen Liebhabern gesucht wirdt, auch sogar das Geld bringen und so lange verbleiben, bis die Arbeit fertig ist, weile derselbe sehr geschwindt ist. So wehre mein ohn Maßgeblicher Rath, da doch Ihre Durchlaucht gerne was von demselben haben möchten, ihm mit Geldt baar dahin zu bewegen. Den der Mensch hat soviel zu thun, dass er selbsten mannich Mahl nicht weiß wo ihm der Kopf steht."¹¹⁵⁾

Die überlieferten Auftragsformulierungen lassen darauf schließen, daß die Besteller sich meist mit präzisen Vorstellungen an Dietrich wandten. Es wurden Wünsche nach dem "Ge-

schmack" der Bilder geäußert. Dabei fällt die Vorliebe vieler Sammler für die "malerischen" Schulen des 16. und 17. Jh. Oberitaliens und der Niederlande stark ins Auge. Man verlangte von Dietrich, wenn nicht ausdrücklich eine Kopie gefordert wurde, etwas in der "Art", im "Geschmack", "Goût" oder "Gusto" eines Malers oder einer Malerschule¹¹⁶⁾.

Dietrichs holländisierenden Gemälde wurden oft als Pendants zu niederländischen Gemälden des 17. Jh. in den Sammlungen der Auftraggeber gemalt.¹¹⁷⁾ Es mag eine Rolle gespielt haben, daß bei der steigenden Wertschätzung der Holländer des 17. Jh. Kopien und Nachahmungen zeitgenössischer Maler eine Lücke im Kunstmarkt schließen sollten. Obgleich Dietrich hohe Preise nahm, waren seine Arbeiten doch billiger als gute holländische Originale des 17. Jh. So stieg auch bei den weniger vermögenden Liebhabern die Nachfrage nach Dietrichs Nachahmungen¹¹⁸⁾.

Hagedorn schrieb 1742 an seinen Bruder, daß er Dietrich einen "compagnon" zu seinem Poelenburgh in Auftrag gegeben habe : "... wie er denn, vor geraumer Zeit, als er ihn gesehen, sich in Enthusiasmo hingesezt, in gleichem Gout aber auch merklichem Plagio dergleichen gemacht."¹¹⁹⁾ (Im selben Brief erwähnte er auch Dietrichs großes Interesse an Kupferstichen.)

Der Händler Wille in Paris bestimmte die Themen und den Geschmack der Bilder sehr genau. Einmal legte er auch flüchtige Skizzen bei, um Dietrich eine ungefähre Vorstellung des gewünschten Bildes zu geben. Seine Auftragsformulierungen waren zum Teil übergenu: In seinem ersten Auftrag an Dietrich aus dem Jahre 1755 beschrieb er jeden Gegenstand, der auf dem Gemälde zu sehen sein sollte und gab mit seiner Beschreibung eine allgemeine und naive Vorstellung von einem holländischen Genrebild¹²⁰⁾. 1762 bestellte er ein Pendant zu einem Bauernkonzert von Dietrich¹²¹⁾, und "comme il (Dietrich) m'avait demandé conseil sur le sujet qui doit faire le pendant du Violoneur (une pièce charmante dans le goût d'Ostade), j'ay fait un petit croquis représentant une mort aux rats, ou

empoisonneur de rats qui est sur une feuille de ma lettre." i
Einige Tage darauf widerrief er, da das gestellte Thema
"sujet trop dégoûtant" sei. Dietrich solle lieber singende
Frauen vor einem Bauernhaus darstellen¹²³⁾. Der Maler wich
dann von dieser Forderung ab, indem er den offenen Laden ei-
ner Pfannkuchenbäckerin malte. Das Gemälde war im Goût des
Mieris nicht des Rembrandt wie sein graphisches Blatt nach
einer Rembrandtradierung gleichen Themas und paßte auch zu
dem Goût des Gegenstückes, als dessen Vorlage Ostade zu iden-
tifizieren ist¹²⁴⁾.

Willes erste Auftragsformulierung, in der er mit dem Thema
im ostadeschen und rembrandtschen Geschmack Derbheit und
Häßlichkeit verband und dargestellt sehen wollte, ist eben-
so typisch für diese Jahre des 18. Jh. wie die Korrektur des
Auftrags, lieber ein gefälligeres, angenehmeres Thema zu
wählen. Auch entsprach die neuere Formulierung den Dietrich-
schen Vorstellungen von modernen Nachahmungen holländischer
Malerei besser als die ursprüngliche.

Dietrichs Briefwechsel mit Herzog Christian Ludwig II. von
Mecklenburg gibt genaue Einsicht in die Auftragspraktiken
der Sammler. Wie auch von den anderen Auftraggebern belegt
ist, bestimmte der Herzog Thema und Manier der geforderten
Bilder selbst. Er schickte dem Maler vielfach Kupferstiche
als Bildvorlagen mit¹²⁵⁾. 1745 wünschte er die Anfertigung
eines Gemäldes "nach dem Kupfer, so er übersendet erhalten."¹²⁶⁾
1746 schrieb Dietrich nach Schwerin: "... Die Mahlerei werde
nebst den übrigen, so ich habe als ein Paar Kupferstiche
nach dero Antwort gleich wieder übersenden"¹²⁷⁾. Zur Kontrol-
le und um eigenhändige Korrekturen vorzunehmen, ließ sich der
Herzog vorsorglich Skizzen der Gemälde schicken, vor allem
von denen, die als Pendants gehängt werden sollten¹²⁸⁾. Nach
den öfters genannten Kupferstichen malte Dietrich Gemälde
verschiedenster Manieren. Von 1744 datiert ein Bild "Lieb-
kösung in der Küche" nach Boucher und von 1749 "Im Keller"
nach Dou¹²⁹⁾. Freiere Nachahmungen unter Benutzung von Stichen

sind bis zum Tode des Herzogs (1756) häufig. Hier sind es alttestamentarische Themen in Anschluß an gestochene Kompositionen nach Elsheimer, Rubens, Lievens und mehrfach nach Rembrandt.

Die insgesamt 58 Dietrichgemälde der Herzoglichen Galerie in Schwerin entstanden unter der sorgfältigen Aufsicht des Fürsten, dessen Sammlung vor allem reiche Bestände an niederländischer Fein- und Kleinmalerei hatte¹³⁰⁾. Genau auf die Pendants in Maß, Thema, Manier abgestimmt, hatte jedes der Dietrichbilder seinen Platz auf den Bilderwänden der Galerie. Die Imitationen nach Poelenburgh, Berchem, Elsheimer waren ein Lieblingsgebiet des Herzogs, ein anderes die Imitationen Dous und Rembrandts, eine kleine Gruppe bildeten die Gesellschaftsstücke, Nachahmungen im Geschmack Watteaus, Lancrets, Bouchers, die alle zwischen "Originalen" aufgehängt waren¹³¹⁾.

Indem die Auftraggeber dem Maler ihre Wünsche und Vorstellungen durch Graphiken und Handskizzen übermittelten, konnten sie auch als Kunstkenner mitbestimmen, welche Malerschule, welche Bildkompositionen oder -motive in den Nachahmungen verwandt werden sollten. Nicht direkt bestimmten sie das Konzept, das Dietrich seinen Nachahmungen erkennbar zugrunde legte. Sie sollten den Betrachter anrühren und belehren, eine Aufgabe, die gerade in diesen Jahrzehnten der Malerei zgedacht war¹³²⁾.

Den Rembrandtnachahmungen Dietrichs maßen die zeitgenössischen Sammler besondere Bedeutung bei¹³³⁾. Die Empfehlung, die der Dresdener Maler G. Weißmann 1741 an den Kabinettsrat des Herzogs Christian Ludwig II. von Schwerin schrieb, hob sie hervor:

"Sonsten ist Herr Dietrich cappabel alles zu machen, was man verlangt. Er will auch ein paar Stücke machen, daran derselbe ein ganzes Jahr spendieren muß, aber sie sollen aus-

fallen wie van der Werff. Er ist ein sehr habiler Mensch. Er kann fast alle Maitres der Mahlerey vorstellen, als zum Exemple dem Rembrandt imitiert er so stark, daß kein Mensch nicht anders glauben soll es wehre Rembrandt."¹³⁴⁾

Hagedorn nannte den Maler 1755 in seinem "Lettre" als beispielhaften Fall eines "imitateur moderne de Rembrandt" und bestätigte ihm ein spezielles Interesse für diesen Meister und seine Schule¹³⁵⁾. Auch Dietrichs Kunstsammlung wies in diese Richtung¹³⁶⁾. Er erbat sich von Mariette in Paris Doubletten der Rembrandtradierungen. Mariette übersandte die Raritäten unter der Bedingung, daß Dietrich nicht Bargeld, sondern eigene Werke, etwa Zeichnungen und ihm noch fehlende Radierungen, gegen die Rembrandts eintauschen möge. Im Brief vom 17.3.1761 an den Maler betonte Mariette die große Kostbarkeit der Sendung in der Hoffnung auf das erwünschte Gegenpräsent, das seiner Meinung nach mit den Rembrandts angemessen aufgewogen sei - eine für heutige Verhältnisse unglaubliche Wertschätzung Dietrichs¹³⁷⁾.

Verschiedene Dankschreiben des Malers an Wille und Mariette belegen mit eigenen Aussagen Dietrichs Vorliebe für Rembrandt: "Hochadelster Herr," schrieb er am 26.10.1760 an Mariette, "die von Dero gütigkeit zugedachte Rembrandts habe nebst dabeigelegter Potters, Schwanefelts erhalten, wovohr ich ... danke... Bei an deropersonnen so bitte ... nur nachricht zu geben ich will es contentieren so gut als verlangt, wie ich auch dass von mir eine Notiz machen will und an Monsieur Wille als meinen lieben Freund schicken werde, ich habe hier in Dresden eine ziemliche Collection von Kupfer und ganzen Drucken."¹³⁸⁾ In einem Brief an Wille vom 26.11.1761 bezog sich Dietrich auf andere, ihm von Mariette zugesandte Rembrandtblätter: "... Ich habe was vor den M. Mariette angefangen. Der Mann hat mir eine solche Freude mit den Rembrandts (gemacht), daß ich wollte wünschen, ich könnte die Hauptblätter nur bekommen...".¹³⁹⁾ Wille vermerkte am

13.3.1762 in sein Tagebuch: "Répondu à M. Dietrich, à Drêse. M. Mariette espère lui trouver l'estampe de Rembrandt qu'il désire, et moi j'ay mis dans ma lettre une estampe de Rembrandt, très rare, que je lui envoie. Je lui promets aussi de lui trouver le grand Coppenol du même maître."¹⁴⁰⁾

Die Sendungen mit Stichen, Radierungen und Faksimilezeichnungen erfolgten mindestens seit August 1759 regelmäßig nach Wünschen Dietrichs oder seinem Geschmack entsprechend als verbindliche Geschenke des Kunsthändlers und Sammlers. Wie die Pariser Sammler besaß auch Dietrich selbst starkes Interesse am lockeren, zeichnerischen Stil, so daß deutlich wird, weshalb Mariette mit den Rembrandtradierungen 1761 auch faksimilierte Guercinozeichnungen an ihn schickte¹⁴¹⁾.

Der Vermerk vom 18.8.1769 registrierte eine Sendung Willes von 17 Graphiken in Crayonmanier von Hutin, 10 Kopien nach Rembrandt und Blätter von Jouvenet, Boullogne, Wille und anderen¹⁴²⁾. Auch Stiche nach Rubens Zyklus für Maria Medici u.a. besaß Dietrich durch Willes Vermittlung¹⁴³⁾. Nicht alle Bestellungen sind zu konkretisieren. Jedoch war Dietrichs Stichsammlung umfangreich, und einer der markanten Akzente waren die Rembrandtradierungen.

Von den Handzeichnungen, die Mariette von Dietrich erhalten hatte, waren viele im Rembrandtischen Geschmack. Sie überwogen rein zahlenmäßig seine Dietrichzeichnungen in anderen Goûts¹⁴⁴⁾. Mariette hatte als Willes Freund und durch briefliche Beziehungen zu den Dresdener Gelehrten Heineken und Hagedorn einen sehr guten Überblick über die künstlerische Produktion des Malers und beschrieb seinen Eindruck über den sächsischen Malerradierer in seinem "Abdedario"¹⁴⁵⁾. Dietrich studierte, heißt es dort, im Kabinett des Grafen Brühl Berchem, Ostade, Poelenburgh, Dujardin und Lorrain. "Mais ce fut Rembrandt qui fut principalement son héros. Il le regarda toujours comme sa boussole, et cela alla quelques fois si loin, qu'au lieu d'un imitateur on le prendroit un copiste de ce grand peintre."¹⁴⁶⁾

Dietrichs Stellung am sächsischen Hof und seine Beziehungen
zum Nöthnitzer Kreis

Dietrichs Ausbildung ist untrennbar mit dem intensiven Studium fürstlicher Gemäldesammlungen verbunden. Als Sohn des Weimarer Hofmalers Johann Georg Dietrich 1712 geboren, wurde er 1730 nach drei Lehrjahren bei dem Dresdener Landschaftsmaler Alexander Thiele aufgrund seiner Geschicklichkeit im Kopieren Hofmaler Augusts des Starken¹⁴⁷⁾, der ihn zur weiteren Ausbildung der Protektion des Grafen Brühl empfahl. 1730 bis 1733 arbeitete er wieder in der väterlichen Werkstatt vor allem an Kompositionen im Geschmack Rembrandts. 1733/1734 malte er dann Wanddekorationen für die Landschlösser des Grafen Brühl¹⁴⁸⁾. Wie der Sekretär Brühls, C.H. v. Heineken, berichtet, erbat sich Dietrich bald Urlaub für eine Hollandreise, da er sich durch die ungerechte Bevorzugung der italienischen Maler am Hofe zurückgesetzt fühlte¹⁴⁹⁾. Vermutlich äußerte er diese Absicht nur verbal. Belegen lassen sich nur seine Galeriereisen nach Braunschweig und Salzdahlum, wo er sich 1737 länger aufhielt¹⁵⁰⁾. Besuche anderer Städte und ihrer Gemäldesammlungen sind jedoch - etwa im Falle Leipzigs - als sicher anzunehmen. Interessant erscheint jedoch Dietrichs Feststellung von 1734/35: "Daß ich seither nur wenig gefunden, das der Mühe einer Reise lohne und nicht ebensogut oder besser in der Sammlung des Königs zu Dresden angetroffen werde."¹⁵¹⁾

Nach der Bestätigung seines Hofmalertitels am 4.5.1741 durch August III. verbesserte sich seine Stellung am Dresdener Hof. Brühl und Heineken, die den Ruhm des sächsischen Hofes mit systematischer Vergrößerung der Gemäldegalerie Augusts des Starken festigen wollten, planten auch, dieser beispielhaften Galerie eine Kunstakademie anzugliedern, um die Kunstproduktion gezielt beeinflussen und lenken zu können¹⁵²⁾. August III. wollte die Akademie jedoch nur unter der Leitung eines "Deutschen" wissen. Deshalb erhielt Dietrich auf Wunsch

Brühls ein Reisestipendium nach Italien¹⁵³⁾. Er ging 1743 über Prag, Venedig nach Rom, wo er bei Kardinal Albani wohnte¹⁵⁴⁾. Entgegen dem Wunsch seiner Protektoren brach er den Aufenthalt vorzeitig ab und kehrte 1744 nach Dresden zurück. Diese Entscheidung trug ihm den Tadel Heinekens ein, denn Dietrichs Neigung zu den Niederländern war in Italien vertieft worden und damit zugleich sein "Widerwille gegen die italienische Schule" (Heineken). So blieben seine Bilder - auch das wurde gerügt - im mittleren bis kleinen Format, und er konnte sich zu Heinekens Leidwesen nicht zu "großen historischen Stücken geschickt machen", da er in Italien "die vollkommene Zeichnung" nicht hatte erlernen wollen¹⁵⁵⁾.

So wurde der Hofmaler 1746 als Galerieinspektor und Restaurator eingesetzt, dem Jahr, in dem der Erweiterungsbau für die stark vergrößerte Gemäldegalerie Augusts III. fertiggestellt worden war.

Die Sammlung Augusts des Starken hatte noch dem älteren Typ der Kunst- und Wunderkammer entsprochen. Das Gemäldekabinett bestand vornehmlich aus holländischer und flämischer Malerei und bildete den Grundstock für das von seinem Sohn erweiterte niederländische Kabinett: Trotz seiner Neigung zu italienischen ließ der König in großem Umfang niederländische Bilder des 17. Jh. ankaufen, um auch diese Malerschule repräsentativ mit Rubens, van Dyk, Rembrandt und seiner Schule und holländischen Kleinmeistern vertreten zu sehen¹⁵⁶⁾. Dietrich hat als Restaurator mit Sicherheit im Ressort der Niederländer gearbeitet¹⁵⁷⁾. Seine reiche Bilderkenntnis und die Eigenschaft, sich vorgegebenen Manieren anpassen zu können, qualifizierten ihn zu dieser Tätigkeit. Umgekehrt sind seine Werke ohne die dauernde Betrachtung, kritische Ordnung und Wertung historischer Malerei nicht denkbar. Hiermit beschäftigten sich zur gleichen Zeit in Dresden auch die beiden Mengs, Hagedorn, Oeser und Winckelmann, wenn auch mit unterschiedlichen Zielen und Ergebnissen. Die gleichzeitige Vervollkommenung der königlichen Galerie gab allen Anregungen und Anschauungsmaterial dazu.

1764 erhielt Dietrich den Rang eines Professors an der Akademie unter dem Generaldirektorat Hagedorns, der ihn der königlichen Filialgalerie in Meißen für die Ausbildung der Porzellanmaler zuteilte¹⁵⁸⁾. Seit 1766 bis zu seinem Tode 1774 war er als Akademieprofessor der Kunstakademie in Dresden tätig. Berufungen an die Höfe von Berlin und Kopenhagen, die Ehrenmitgliedschaften an den Akademien von Augsburg und Bologna sind Zeichen der allgemeinen Wertschätzung seiner Malerei¹⁵⁹⁾.

Dietrichs reflektierte Nachahmungen historischer Malerei entstanden in einer Stadt, in der um die Mitte des 18. Jh. bedeutende kunstphilosophische und -kritische Schriften entstanden, die sich sämtlich mit der Betrachtung und Wertung neuerer Malerei auseinandersetzten. Dietrich, der sich bereits seit den dreißiger Jahren des 18. Jh. um ein praktikables Konzept zur Nachahmung der Natur in der Kunst am Beispiel ausgewählter historischer Malerei bemühte, muß im Kreis dieser Gelehrten und Künstler eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben. Es ist auch kein Zufall, daß in seinem engen Freundeskreis Schriften entstanden, die sich entschieden um vertieftes Verständnis der Niederländer des 17. Jh. und die Naturdarstellung in ihrer Malerei einsetzten: Hagedorns "Lettre à un amateur de la peinture" (1755) und die "Betrachtungen zur Malerey" (1762).

Um Dietrichs Rembrandtnachahmungen und seine Neigung zur verbessernden Nachahmung niederländischer Malerei mit ihrem kritischen und belehrenden Konzept innerhalb seiner Zeit richtig beurteilen zu können, muß die theoretische Diskussion um und nach 1750 deutscher, vor allem Dresdener Gelehrter über die Nachahmung der Natur in der Kunst auf ihre Stellung zur niederländischen Malerei des 17. Jh. und die Äußerungen zu Rembrandt oder Rembrandtischen Manier befragt werden.

Die holländische Malerei hatte zu der Zeit, in der auch Dietrichs Nachahmungen besonders geschätzt wurden, einen wichtigen Gefühls- und Bildungswert für die gehobene, bürgerliche Gesellschaft¹⁶⁰⁾, in ihr sah man die holländische Kultur gleichsam wie in einem Spiegel getreu überliefert¹⁶¹⁾. Dietrichs Oeuvre reflektierte zum Teil Wünsche und Vorstellungen

der Sammler und ist typisch für bestimmte Tendenzen der Malerei und Kunsttheorie im Dresdener Gelehrten-, Künstler- und Sammlerkreis. Die einseitigen künstlerischen Interessen Augusts III. und seine Sammelleidenschaft beeinflussten auch die Sammlertätigkeit der Dresdener Bürger: Zahlreiche Kabinette und Bilderzimmer entstanden seit den 40-iger Jahren¹⁶²⁾. Wichtiger noch, und die Situation Dresdens im Vergleich zu anderen deutschen Städten während dieser Zeit wesentlich kennzeichnend, war die Tatsache, daß die Diskussion der Sammler und Gelehrten, die selbst Amateure waren, sich um die Malerei verdichtete.

Die Malerateliers, Sammlungen und Bibliotheken bildeten abwechselnd Diskussionsforen, wie Äußerungen Hagedorns und Winckelmanns überliefern¹⁶³⁾. Die kunstkritischen Gespräche beeinflussten das kulturelle Leben der Stadt, und die künstlerische Produktion in ihr weist darauf hin, daß die Maler selbst - Dietrich und die Mengs als bedeutendste Vertreter - von überlegten, kunstkritischen Vorstellungen ausgingen.

Der Kreis, in dem Dietrich verkehrte, wird mit den Namen Hagedorn, Oeser, Mengs, Christ, Lippert und Winckelmann bezeichnet. Diese Gelehrten und Maler hatten engen Kontakt mit Winckelmanns Herren, dem Grafen Büнау. In der Bibliothek seines Landsitzes in Nöthnitz sollen oftmals Zusammenkünfte stattgefunden haben, weshalb der Kreis auch als "Nöthnitzer Kreis" bezeichnet wird¹⁶⁴⁾. Es waren regelmäßige, wenn auch nicht institutionalisierte Sitzungen wie etwa die 1763 gegründete "Sozietät"¹⁶⁵⁾, der auch Oeser zugehörte. Man muß sich eher einen Gelehrtenzirkel vorstellen, dessen Diskussionsstil ein Mittelding zwischen Causerie und wissenschaftlich-literarischem Gespräch war, vergleichbar dem Stil zeitgenössischer deutscher Briefwechsel¹⁶⁶⁾.

Enge Beziehungen bestanden zwischen den Malern Oeser und Dietrich und den Gelehrten und Kunstdilettanten Hagedorn und Winckelmann. Seit den vierziger Jahren suchte Hagedorn häufig

Dietrichs Atelier auf, um Bildbestellungen aufzugeben und auch, wie er wiederholt selbst berichtete, mit dem Maler Fragen der Kunstregeln zu erörtern, wobei er gerade mit Dietrich gern über Möglichkeiten zur Nachahmung im Goût der Niederländer (Rembrandts) sprach¹⁶⁷⁾. Dietrich hatte bereits um 1740 feste Vorstellungen von nachahmender Malerei, während Hagedorn um diese Zeit die ersten tastenden Versuche in nachahmender Graphik machte (Landschaften und Charakterköpfe im Geschmack Rembrandts), verbunden mit ersten kunsttheoretischen Studien, wie aus dem Briefwechsel mit seinem Bruder Friedrich und dem Braunschweiger Maler und Kunstkritiker Harms hervorgeht¹⁶⁸⁾. In diesem Stadium des Lernens waren die Nachahmungen Dietrichs für ihn von großem Interesse, gerade im Gespräch mit dem Maler konnte er seine eigenen Vorstellungen zu den Nachahmungen artikulieren und klären. Für Winckelmann galten Dietrich und Hagedorn als persönlich befreundet und einander durch die Malerei nahestehend, wie die Briefe aus Rom an beide deutlich machen¹⁶⁹⁾.

Für Winckelmann selbst wurde in Dresden der Maler Oeser, der wiederum mit Dietrich und Hagedorn befreundet war, der anziehendste und lehrreichste Umgang¹⁷⁰⁾. Auch Oeser, der seit 1739 in Dresden lebte, war von Dietrich nicht unbeeinflusst geblieben, wie seine radierten Rembrandt-reproduktionen erkennen lassen¹⁷¹⁾. Bevor Winckelmann bei Oeser lebte, muß er auch häufig bei Dietrich aus und eingegangen sein, und er war stolz, mit einem Maler Umgang zu haben, der sagen konnte: "Roman vidi!"¹⁷²⁾

Winckelmann hatte sich seit Beginn seines Nöthnitz-Dresdener Aufenthaltes (1748) mit der Geschichte der Kunst beschäftigt. Zu dieser Zeit noch bewunderte er die großen Malerkenntnisse Hagedorns, die dieser sich als Gesandter in Wien, Düsseldorf, Mainz, Mannheim, Frankfurt und Kassel in Galerien und Kabinetten erworben und durch kunsttheoretische Lektüre vertieft hatte. Es ist interessant, wie Winckelmann als Neuling auf dem Gebiet der Malerei die Situation im Dresdener Kunstkreis zwischen 1748 und 1755 erlebte und erfaßte.

Bis 1754 kam er einmal wöchentlich von Nöthnitz nach Dresden. Er besuchte Bibliotheken, Gelehrte und die königliche Galerie. Ab 1754 lebte er bei dem Maler Oeser in Dresden, unter dessen Anleitung er intensiv Malereistudien betrieb.

Goethe schrieb in "Winckelmann und sein Jahrhundert":

"Lippert, Hagedorn, Oeser, Dietrich, Heineken, Österreich, liebten, trieben, beförderten die Kunst, jeder auf seine Weise. Ihre Zwecke waren beschränkt, ihre Maximen einseitig, ja oft verwunderlich. Geschichten und Anekdoten, deren mannigfaltige Anwendung nicht allein die Gesellschaft unterhalten, sondern auch belehren sollte."¹⁷³⁾

In welchem Maß Dietrich von seinen Zeitgenossen als Beispiel lehrhafter Malerei begriffen wurde, beweisen nicht allein Hagedorns Schriften, auf die weiter unten eingegangen wird, sondern in Bezug auf Oeser und Winckelmann eine Anekdote des späteren 18. Jh., die die Situation treffend kennzeichnet: Winckelmann sei eines Tages zu Oeser gekommen, nachdem er in der Galerie den Sinn eines Gemäldes (nach Gurlitt 1797 ein Dietrich) trotz langen Betrachtens nicht herausfinden konnte.

Daraufhin sei Oeser mit ihm erneut vor das Bild getreten und habe ihm die Regeln, nach denen es aufgebaut war, erklärt¹⁷⁴⁾. Das Gespräch mit dem Lehrer Oeser und die Wahl des mutmaßlich von Dietrich gemalten Bildes zeigt, wie sich in engem Kontakt und in Gesprächen mit zeitgenössischen Malern Gedanken über Kunstregeln und deren Praxis formten, wobei Dietrich als Schulbeispiel herangezogen werden konnte.

Wenn Dietrich für die Entstehung und Ausbildung der Nachahmungstheorien, wie sie in unterschiedlicher Form in Dresden von Hagedorn, Oeser, Winckelmann und schließlich Mengs ausgebildet wurden, Bedeutung hat, dann aufgrund der Nachahmungen ausgewählter Meister, die durch "Verbesserungen" als gelehrt gelten konnten. Später lehnten Winckelmann und Mengs diese Arbeiten Dietrichs aufgrund definierter Vorstellungen von der

Nachahmung der Natur in der Kunst ab, denn in der niederländischen Malerei, auch in der "korrigierenden" Form der Dietrichnachahmungen, sahen sie nur eine niedrige Stufe der Kunst verwirklicht¹⁷⁵⁾. Hagedorn wich dagegen auch in den späteren Schriften nicht von seinem Standpunkt ab, in der niederländischen Malerei und Dietrichs Kunst einen fruchtbaren Impuls für die Erneuerung der Kunst seiner Zeit zu sehen.

Fest steht, daß die Ausbildung der verschiedenen Manieren Dietrichs mit einer immer perfekteren Präsentation seiner Rembrandtnachahmungen zusammenhängt, was sich aus seiner erhöhten Kritikfähigkeit ergab, die er im Laufe der Jahre erwarb. Deshalb unterscheiden sich die späteren Rembrandtnachahmungen von den früheren durch die noch exakteren "Verbesserungen".¹⁷⁶⁾

Es liegt nach der Betrachtung des Nöthnitzer Gelehrtenkreises und Dietrichs Stellung in diesem nahe, die Erklärung für die kritische Berichtigung gerade von Rembrandts Kunst in der zeitgenössischen literarischen Kritik an Rembrandt und der niederländischen Schule zu suchen. Das Abwägen malerischer Qualitäten und ihre auswählende Verarbeitung in Gemälden, Zeichnungen und Radierungen beweist, daß Dietrich seine Malerei aufgrund fester Vorstellungen von Nachahmung der Natur in der Kunst und Nachahmung ausgewählter Beispiele historischer Malerei b e w u ß t praktizierte.

Aufgrund dieser Zusammenhänge sollen die kunsttheoretischen Überlegungen der Dresdener Theoretiker Mengs, Winckelmann und Hagedorn zum genaueren Verständnis der Rembrandtnachahmungen des 18. Jh. herangezogen und auf ihre positive oder negative Beurteilung der holländischen Malerei hin untersucht werden. Dabei muß die Kunst- und Nachahmungstheorie C.L.v. Hagedorns ausführlicher dargestellt werden, nicht nur wegen seines oben geschilderten engen Kontaktes zu Dietrich, sondern auch wegen des großen Erfolges seiner Schriften im breiteren, kunstliebenden Publikum. Vor dem Hintergrund seiner Auffassungen werden dann

auch die Nachahmungen anderer holländisierender Malereizentren Norddeutschlands verständlich.

Theoretische Diskussion in Deutschland über die Nachahmung der Natur in der Kunst, erläutert am Beispiel Rembrandts und der holländischen Kunst, unter besonderer Berücksichtigung Christian Ludwig von Hagedorns

Akademische Kritik an Rembrandt

Kunst als zweite Natur

Diderot gibt in seiner Enzyklopädie folgende Definition von der Kopie: "C'est une double d'un écrit, d'un ouvrage, d'un tableau. Une copie pour être bonne en qualité pure et simple de copie, doit avoir et les beautés et les défauts de l'original si c'est un tableau ... C'est en général tout ce qui est fait d'imitation, excepté de la nature, ce qui est fait d'après nature, s'appelle originale"¹⁷⁷⁾.

Zur Nachahmung (Imitation) heißt es: "Imitation c'est la représentation artificielle d'un objet. La Nature aveugle n'imite point, c'est l'art qui imite... si l'art imite par des couleurs, l'imitation s'appelle peinture"¹⁷⁸⁾.

Mit diesen Definitionen grenzt Diderot die Kopie klar gegen die Imitation ab. Sie soll sowohl Fehler wie Schönheiten des von der Natur inspirierten Originals getreu überliefern. Die Imitation dagegen ist das Darstellen eines Objektes mit künstlerischen Mitteln. Die Kopie hat ein originales Kunstwerk zur Vorlage, niemals die Natur, das Original ahmt jedoch die Natur nach¹⁷⁹⁾. Folgerichtig wurde Kunst als eine zweite "Natur" begriffen, da sie eine Auswahl natürlicher als zur Darstellung schön und würdig erachteter Gegenstände bot.

In diesem Sinne haben seit der Renaissance antike Werke und Kunstwerke großer Meister als erlesene, ausgewählte "Natur" gegolten und wurden als solche für die Künstler neben der realen, bloßen Natur selbst vorbildhaft¹⁸⁰⁾.

Im 18. Jh. bildete sich in der Kunstphilosophie ein festes

System zur Wertung der Malerei vorangegangenen Jahrhunderte aus.

Sie wurde nach den drei, die platonische Mimesislehre weiterführenden aristotelischen Nachahmungskategorien beurteilt, die sich seit Alberti, Leonardo und Bellori als richtungsggebend erwiesen hatten¹⁸¹⁾: Die Aufgabe des Künstlers als Gestalter des Lebens soll eine der drei Nachahmungsarten umgreifen: Die Darstellung der Dinge wie sie sind, zu sein scheinen und wie sie sein sollen.

Niederländerkritik im Zusammenhang mit dem Streit um Disegno und Kolorit: Beispiel Rembrandt

In engem Zusammenhang mit der von Belloris "Academia" beeinflussten Pariser Akademie und mit der im dortigen Lehrbetrieb im Vordergrund stehenden primären Forderung nach dem "disegno" als dem edelsten, geistigen Teil der Kunst, den man aus dem Antikenstudium lerne, steht die negative Beurteilung einer Malerei, die zugunsten des Kolorits den "disegno" vermissen lasse - der niederländischen Malerei des 17. Jh., oft am Beispiel Rembrandts erläutert.

Bei Du Fresnoy heißt es (1668): "Tout ce qui n'a rien du goust Antique s'appelle Maniere Barbare, ou Maniere Gottiqué, laquelle ne se conduit par aucune Regle; mais par un caprice bas, et qui n'a rien de noble"¹⁸²⁾.

Wenn Vasari Tizian passive Unwissenheit, Bellori Caravaggio Unwissenheit aus Widerspruchsgeist zuschrieben, so führte Sandrart 1675 diese Tradition fort, als er in der "Teutschen Akademie" von Rembrandt sagte: "und scheuete sich nicht, wider unsere Kunst Regeln ... zu streiten ..., vorgebend, daß man sich einig und allein an die Natur und keine anderen Regeln binden solle, ..." ¹⁸³⁾. Allein seiner natürlichen Anlage, dem "ingenium", vertrauend, sei er eine große koloristische Bega-

bung gewesen, wie Tizian und Caravaggio bei Vasari, Baglione und Bellori, entsprechend dem Geniebegriff des Dionysius Longin¹⁸⁴⁾.

Hervorragendes "Glühendes Kolorit" einerseits und in "finsterschwarzen" Hintergründen verstecktes, schlechtes "disegno" andererseits charakterisieren nach Sandrart Rembrandts Kunst¹⁸⁵⁾.

Eng an Sandrart orientierte sich Roger de Piles' Urteil über Rembrandt. Im akademischen Streit über die größere Bedeutung der Zeichnung oder des Kolorits in der Malerei hatte sich die akademische Künstlerschaft in zwei Parteien gespalten: die Poussinisten und die Rubenisten. Der Diplomat Roger de Piles griff als Amateur erfolgreich in diesen Streit ein und erreichte damit für alle Zukunft die Zulassung der Meinungsäußerungen von Amateuren und Liebhabern innerhalb der Akademie, was im gesamten 18. Jh. die Kunstkritik entscheidend beeinflusste.

Als Rubenist zu einem festen System normativer Wertung stehend, entschied er den akademischen Streit um die Vorherrschaft des "disegno" oder des Kolorits zugunsten des Kolorits, das jedoch ohne die Zeichnung unvollkommen bleibe¹⁸⁶⁾. Demzufolge blieb auch die Einordnung Rembrandts innerhalb des Systems zwiespältig.

Seinen Grundsatz: "La véritable peinture doit appeler son spectateur par la force et par la grande vérité de son imitation" belegte de Piles im Vorwort des "Cours de Peinture" mit einem Gemälde Rembrandts, das er auf einer Hollandreise erworben hatte¹⁸⁷⁾.

Wenn Kunst auf Wahrheit beruhe, so sei ihr Ziel das Vergnügen und die Belehrung, formulierte de Piles nach Aristoteles¹⁸⁸⁾. Durch Nachahmung belehrte sie, aufgrund der getreuen Nachahmung erfreue sie, denn der Betrachter entdecke mit Vergnügen die Ähnlichkeit mit der nachgeahmten wahren Natur. Diese Form des "delectare" boten ihm Rembrandts Gemälde. Durch ein wahres und frisches Kolorit komme in der Malerei das Naturvorbild täuschend ähnlich zum Ausdruck.

Im "Abrégé des peintres" (1699) findet Rembrandts Farbgebung im Vergleich mit dem ebensogroßen Koloristen Tizian hohes Lob. Als einziger Holländer erreicht er in de Piles' Statistik in der "Balance des peintres" (1708) den 10. Platz, während den ersten Platz Raffael und Rubens teilen, wobei Rembrandt im Kolorit nur von Giorgione und Tizian um einen Punkt übertroffen wird und mit Rubens, van Dyk, Bassano und Pordenone punktgleich steht. Fehlendes Antikenstudium jedoch seien der Grund für mangelnde "poetische Gedanken und Anmut der Zeichnung" bei Rembrandt. Als "pictor vulgaris" sei er ein Modellfall für die unvollkommene Verteilung von "natura", "ars" und "exercitatio"¹⁸⁹⁾.

Zum Begriff des "pictor vulgaris" trat der Aspekt der bewußten Beschränkung hinzu, der zum Repertoire der Rembrandtviten und -legenden gehörte. De Piles bezeichnete Rembrandt als "Freigeist", da er gern in niederer Gesellschaft verkehrt habe. In diese Richtung zielte die von De Piles Rembrandt zugeschriebene Bemerkung: "Nicht Ehre suche ich, sondern Freiheit"¹⁹⁰⁾.

De Piles' Neubewertung der Farbgebung und damit seine positive Einschätzung der niederländischen Malerei wurde grundlegend für die Malerei- und Kunstkritik des 18. Jh.

Akademische Niederländerkritik des 18. Jh. in Deutschland

Seit 1740 stellten deutschsprachige Kunstgelehrte, an diesen Streit der Rubenisten und Poussinisten immer wieder anknüpfend, mit erneuter Dringlichkeit die Frage nach der Aufgabe der Kunst als Nachahmung der Natur, speziell in Dichtung und der Malerei¹⁹¹⁾.

Bei der Beurteilung der Malereischulen und Einzelleistungen im Rahmen der Schulen ist für die deutsche Kunstkritik des 18. Jh. die künstlerische Leistung in der holländisch-niederländischen Malerei des 17. Jh. eine umstrittene Frage. Die akademische Beurteilung dieser Malerei ergibt sich dabei im wesentlichen aus den verschiedenen, aus der akademischen Tradition des 17. Jh. tradierten Definitionen von Natur und Kunst, aus denen die abwertende Kritik niederländischer Kunst des 17. Jh. notwendig folgte.

Die seit dem 17. Jh. geäußerte Kritik an der niederländischen Schule und der Einzelleistung Rembrandts faßte der Malerphilosoph Anton Raphael Mengs in seinem Schreiben an den Maler Anton Pons vorzüglich zusammen, das zugleich Einblick in die Entwicklung seines Stilbegriffes zum Messen der alten Malerei für angehende akademische Künstler gibt:

"Ungeachtet wir an die Malerei überhaupt den Anspruch machen, daß sie sich nie von der Natur entferne, so verstehe ich unter der Bezeichnung 'natürlicher Styl' doch hauptsächlich nur solche Werke, in denen der Künstler außer der NATUR keinen anderen Zweck hatte, und die er ausführte, ohne an ihren natürlichen Eigenschaften irgend etwas zu verbessern oder die Natur den Gesetzen der SCHÖNHEIT zum Opfer zu bringen.

Wenn ich also von Malern nach der Natur rede, so verstehe ich darunter solche Künstler, denen das Talent oder der Wille fehlte, ihre Urbilder zu verbessern, oder das Vollkommenere aus der Natur zu wählen, indem sie diese bloß

copierten, entweder wie sie sich ihnen zufälligerweise darbot, oder wie man sie täglich finden kann.

Dieser Styl der Malerei scheint mir eine genaue Ähnlichkeit mit der komischen Dichtkunst zu haben, in welcher man sich poetischer Kunstgriffe bedient, ohne dabei von dem Wesen der Dichtkunst einen rechten Gebrauch zu machen.

In diesem Styl haben sich mehrere holländische und niederländische Maler ausgezeichnet; unter den vorzüglichsten nenne ich Rembrandt, Gerhard, Dow und Teniers ...¹⁹²⁾.

Die Niederländer, voran van Dyk, Rubens und Rembrandt, vereinigten mit großen Verdiensten auch große Fehler und die übrigen Maler verdienten mehr oder weniger Achtung, je nachdem sie sich diesen Meistern näherten oder von ihnen entfernten. Über eine Mittelmäßigkeit seien auch jene Niederländer nicht hinausgekommen, die Italien bereist hätten. Auch sie unternahmen nur die Schilderung der sichtbaren Welt "kleine Gemälde, als Landschaften, Blumen, Thiere und ähnliche Dinge"¹⁹³⁾.

Die auffallend scharfe Kritik Mengs' an dem "Styl nach der Natur" erklärt sich aus seiner philosophisch-akademischen Definition der Malerei als freier Kunst:

"Wer mehr das Mechanische, als die Wissenschaft in der Gewalt hat, gehört in die Kategorie der sklavischen Nachahmer der Natur, wie die holländischen Maler"¹⁹⁴⁾.

Die Gleichsetzung dieses Malereistils mit der komischen Dichtkunst bedeutet den Tadel einer vollentsprechenden, naturwahren Naturnachahmung, für die es in der Antike den Topos "ars simia naturae" gibt. In diesem Sinn benutzt ihn Mengs, wenn er meint, daß die holländischen Maler, die Natur "nachäffend", lediglich Abbilder in getreuen Kopien leisteten, aber nicht Darstellung von Schönheit, aufgrund derer die Malerei erst zu den "artes liberales" gezählt werden¹⁹⁵⁾.

Mengs' didaktisches Ziel war die akademische Geschmackserziehung junger Maler. Die ablehnende Kritik an den Niederländern bzw. dem "natürlichen Styl" als Vorbild ist von Reformdenken getragen:

"Die niederländische Schule übergehe ich, weil sie bekannt genug in der Welt ist ..."¹⁹⁶⁾.

Die übermäßige Beliebtheit der niederländischen Schule in europäischen Sammlerkreisen und bei Malern (dies geht etwa gegen französische Maler wie Chardin¹⁹⁷⁾), war für Mengs Zeichen des verbreiteten schlechten Geschmacks, dem nur mit der strengen Ausbildung der Maler in (vielerorts einzurichtenden) Akademien zu begegnen sei¹⁹⁸⁾.

Auch J. J. Winckelmann benutzte das Bild der niederländischen Maler als Affen der Natur. Er betrachtete ihre Malerei als Kopie, ein Nachmachen der Natur, nicht aber als Nachahmung.

In den "Gedanken zur Nachahmung" ..(1755) schrieb er:

"Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammelt die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen und bringt sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Porträt machen; es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben. ..." ¹⁹⁹⁾.

Winckelmanns Urteil über die niederländische Malerei beruht auf seinen früheren Beobachtungen in der Dresdener Galerie, als er seine in der Literatur gefundenen Begriffe von Kunst an Kunstwerken überprüfte und antiken Bildwerken normativen Wert zuerkannte. Dabei ist die Frage nach der Nachahmung der Natur und die damit zusammenhängende Rolle des Clairobscur im Kolorit ihm ein zentrales Problem.

"Nichtswürde den Vorzug der Nachahmung der Alten vor der Nachahmung der Natur deutlicher zeigen können, als wenn man zwei junge Leute nähme von gleich schönem Talente, und den einen das Altertum, den andern die bloße Natur studieren ließe.

Dieser würde die Natur bilden, wie er sie findet: als ein Italiener würde er Figuren malen vielleicht wie Caravaggio; als ein Niederländer, wenn er glücklich ist, wie Jacob Jordaens; als ein Franzose wie Stella: Jener aber würde die Natur bilden, wie sie es verlangt, und Figuren malen, wie Raphael"²⁰⁰).

Stärkste Ablehnung empfand Winckelmann gegenüber Kunstwerken mit "dunkler" Manier: angefangen mit Giorgione, folgen ihm Caravaggio, Spagnoletto, Rembrandt u. a. Holländer im 17. Jh.²⁰¹).

Ihr Merkmal sei die Disharmonie, verursacht durch das gedankenlose "Nachmachen" der niederen Natur mit einem Clai-rob-scur, das er als "Verstärkung des natürlichen Helldunkels", als "freche Art zu malen mit tiefen Schatten" interpretierte. Am Helldunkel erkannte er schöne, gute und schlechte, häßliche Naturdarstellung. Caravaggios tiefe Schatten sind "stark und frech", "man glaubt, es sei der Natur Gewalt geschehen", die vom "Schönen, Lachenden, zum Finsteren, Unfreundlichen verkehrt" ist. Rubens galt ihm als Beispiel für die "helle Manier", obwohl auch er "Naturalist" sei.

Hieran anschließend erhob später auch Mengs gegenüber Rembrandt den Vorwurf verfälschender Gewaltsamkeit und Disharmonie durch Helldunkel. Er habe die Farben "künstlich" beleuchtet und verdunkelt, so daß alles wie in einer düsteren Höhle gesehen erscheine, in die nur ein kleiner Lichtstrahl hinein falle²⁰²).

Auch diese Kritik an der Helldunkelmanier Rembrandts geht auf das 17. Jh. zurück. In der akademischen "Einführung in die hohe Schule der Malkunst" (1678) lobte S. v. Hoogstraten Rembrandts kraftvolles Werk, "allerdings hätte ich gewünscht, daß er darin mehr Licht angezündet hätte"²⁰³).

Winckelmanns erste literarische Schriften, die fragmentarische Beschreibung der Dresdener Galerie (1753) und die "Gedanken zur Nachahmung.." (1755), entstanden noch in Dresden.

Unter dem Einfluß A. F. Oesers und den in der Dresdener Gesellschaft herrschenden Auffassungen von Kunst, spiegeln

sich darin verschiedene Meinungen, die auf tradierte ältere Quellen zurückgehen.

Winckelmanns Beurteilung der niederländischen Malerei hält fest:

- 1) daß die holländischen Maler bloße Darsteller der gemeinen Natur sind,
- 2) daß sie dies aufgrund des fehlenden disegno sein müssen,
- 3) daß sie durch ihr Kolorit aber die Natur wie sie sie finden mit unvergleichlicher ursprünglicher "Kraft" dem Auge anschaulich machen.

Die beiden ersten Feststellungen entsprechen der seit dem 17. Jh. gleichbleibend geäußerten Kritik an holländischer Malerei.

Der dritte Punkt betrifft die Farben und das Helldunkel und beinhaltet sowohl Bewunderung als auch Kritik, insofern Winckelmann die Unterscheidung zwischen heller und dunkler Manier machte und der hellen den Vorrang gab, da sie naturentsprechender als die andere sei. (Gemeint sind Van Dyk, Rubens, Jordaens.) Die dunkle Manier sei dagegen entstellend. Es sei nicht möglich, alle vielleicht in den tiefen Schatten verborgenen Gegenstände auf einem solchen Gemälde klar zu erkennen, sondern nur die willkürlich beleuchteten, die ^{die} Phantasie des Betrachters in unguter Weise anregten. Diese scharfe Kritik an der dunklen Manier schloß den "Naturalisten" Rembrandt ein ²¹⁸).

Daran anschließend äußerte sich in den "Kollektaneen zur Literatur (1768 bis 1775) G.E. Lessing über Rembrandts Manier:

"Die Rembrandtische Manier schickt sich zu niedrigen, possierlichen und ekeln Gegenstände sehr wohl. Durch den starken Schatten, welcher durch den Vorteil des unreinen Wischens oft erzwungen wird, erraten wir mit Vergnügen tausend Dinge, welche deutlich zu sehen gar kein Vergnügen ist. Die Lumpen eines zerrissenen Rockes würden, durch den

feinen und genauen Grabstichel eines Wille ausgedrückt, eher beleidigen als gefallen; da sie doch in der wilden und unfleißigen Art des Rembrandt wirklich gefallen, weil wir sie uns hier nur einbilden, dort aber sie wirklich sehen würden. Hingegen wollte ich hohe, edele Gegenstände nach Rembrandts Art zu traktieren nicht billigen.

Ausgenommen solche hohe, edle Gegenstände, mit welchen Niedriges und Edles verbunden ist. Z. E. die Geburt eines Gottes in einem Stalle unter Ochsen und Eseln. Und solche, mit welchen die Dunkelheit vor sich verbunden ist.

Hr. Moses (Mendelsohn), dem ich diese Gedanken mitteilte, antwortete mir:

"Sie haben vollkommen recht. Denn wenn uns schon bei hohen und edlen Gegenständen die Skizzen öfters besser gefallen als die vollendeten Gemälde, so geschieht es deswegen, weil wir bei den Skizzen dasjenige hinzudenken, was ein arbeitsamer Pinsel ausgeführt hätte.

Die Rembrandtsche Manier aber kann uns als eine fertige und vollendete Arbeit bei edlen Gegenständen nicht gefallen. Von Dietrich hat man eine Beschneidung im Rembrandtischen Geschmacke"²⁰⁵⁾.

Lessing charakterisierte die Rembrandtsche, "dunkle" Manier ähnlich ablehnend wie Winckelmann und Mengs. Doch deutet die Kritik einen für das mittlere 18. Jh. bezeichnenden Gedankengang an:

- 1) die Manier wirke unfertig und skizzenhaft, da sie die Gegenstände in verwischem, verschwommenen Dunkel mehr erraten als sehen lasse und rege die Phantasie an.
- 2) Aufgrund dieser Eigenschaften passe sie nur für "niedrige, possierliche, ekle" Gegenstände, oder Themen, die Niedriges mit Edlem verbänden (Geburt Christi im Stall).
- 3) Deshalb mißbilligte Mendelsohn ein Gemälde Dietrichs in Rembrandts Manier, weil Dietrich skizzen-

haft male, sondern ausführe und dies mit einem der Manier unangemessenen "edlen" Thema (Beschneidung) verbinde.

Der Reiz des Skizzenhaften, den Lessing und Mendelssohn an der Rembrandtschen Manier bemerkten, wurde im 18. Jh. stark empfunden. Entsprechend stieg das Angebot an Handzeichnungen, Radierungen und farbigen Skizzen aller Art im Handel. Die Betrachtung der Rembrandtschen Manier unter dem Aspekt dieser allgemein verbreiteten Geschmackstendenz ist von Lessing nicht konkret ausgesprochen, aber zutreffend angedeutet worden²⁰⁶).

Lessing sah wie Carl Heinrich von Heineken, Winckelmann und Mengs in der Malerei der niederländischen "Naturalisten" des 17. Jh. eine geringe künstlerische Leistung verwirklicht, weil sie nur die gemeine Natur kopiert habe und lediglich den mechanischen Teil der Malerei, die Farbgebung, beherrschte. Die Idealvorstellung vom "pictor doctus" war bei ihnen allen das Maß der künstlerischen Leistung.

In der Forderung nach dem "disegno" als Voraussetzung guter, schöner Malerei sind sich alle Kunstgelehrten der Zeit einig, nicht aber bei der Beurteilung des Kolorits, von dem die Wirkung des im "disegno" festgelegten Inhalts eines Gemäldes abhängt.

Lessing ging im "Laokoon" (1766) so weit zu wünschen, daß "die Kunst mit Ölfarben zu malen möchte gar nicht sein erfunden worden", denn sie beeinträchtige den "Geist der Zeichnung"²⁰⁷).

Zwar repetierte er: "Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei", aber er wünschte wie Winckelmann die Subordination des Kolorits unter das "disegno", ganz in der Tradition der Poussinisten²⁰⁸).

Gesellschaftlicher Bezug der akademischen Niederländerkritik des 18. Jh. in Deutschland

Das Urteil dient zur Ablehnung der zeitgenössischen Holländernachahmung und als negatives Beispiel für die zu entwickelnde hohe Kunst

Die erste Aufgabe der Malerei war nach den akademischen Definitionen dieser Kunstgelehrten der Jahrhundertmitte das "docere", während das "delectare" diesem unterzuordnen sei wie die Farbe der Zeichnung.

Aus der verstärkten Forderung nach dem "docere" folgt die Bevorzugung der "ersten" Bildgattung, der Historie, da sie am lehrreichsten sei.

Die Unvollkommenheit der "Naturalisten" liege demnach einmal in der schlechten Wahl der Natur und dementsprechend gemeinerer Bildthemen - Porträt, Tiere, Blumen, Landschaft etc., die schlicht kopiert würden und zum andern in der zwar täuschend ähnlichen, aber aufgrund des ersten Fehlers mangelhaften Ausführung, so daß die Wirkung reizvollen Kolorits geschmälert werde²⁰⁹⁾.

Die akademische Niederländerkritik des 18. Jh. stellte fest, daß diese Malereischule der "Naturalisten" nicht als Vorbild gelten dürfe, weil in ihren Gemälden Auswahl, Nachahmung und Ausführung nicht den aristotelischen Begriffen "natura", "ars" und "exercitatio" entsprechend in der Form vorliege, wie sie der "pictor doctus" beherrschen muß, deshalb auch keinen hohen künstlerischen Wert habe, der es wert sei, uneingeschränkt tradiert zu werden.

Dies ist in allen Teilen ein negatives Bild von der niederländischen Malerei des 17. Jh. Rubens und Rembrandt werden innerhalb dieser Malereischule als extreme Künstlererscheinungen gesehen, von denen Rubens die Bedingungen des "pictor doctus" in vieler Hinsicht erfüllt habe, jedoch von Fehlern nicht frei sei, während Rembrandt als markante Verkörperung eines "Originals", als "pictor vulgaris" gesehen wurde. "Helle" Manier bei Rubens und "dunkle" Manier bei Rembrandt galten als Kennzeichen ihrer Malerei.

Als Anleitung für zeitgenössische junge Maler stabilisierte sich folgende, auf akademischen Grundsätzen beruhende Vorstellung: der "pictor doctus" des 18. Jh. wähle die schöne Natur aus historischen Mustern²¹⁰⁾, um das Höchstmaß an bisher erreichter Schönheit und Wahrheit durch eigene "wissenschaftliche" Arbeit wenn möglich noch zu überbieten. Vom akademischen Standpunkt her gesehen sind demnach moderne Maler, die in der Tradition der niederländischen Naturalisten des 17. Jh. stehen von niedерem Geschmack und zugleich rückschrittlich, da sie sich auf ein ähnliches Niveau begeben wie die holländischen Maler des 17. Jh., sind also wie diese sklavische Nachahmer und Affen der "gemeinen" Natur. Ihr Ziel liege im "delectare" allein und lasse höhere Gedanken vermissen wie auch die Kritik an den Niederländern selber gelaute²¹¹⁾ hatte.

Damit wurde dieser Malerei einem bestimmten Stand zugeordnet und galt als unterste Stufe der Kunst, als Handwerk.

Diese Meinung gegenüber der zeitgenössischen Malerei vertraten sowohl Winckelmann als auch Mengs, die diese aus ihren Systemen heraus als Beispiele schlechten Geschmacks allenfalls knapp streiften.

In ihrer Orientierung an historische Vorbilder "hoher" Kunst lieferten sie gedankliche Überbauten, die praktischer Unterbauten entbehrten, weil die Mehrzahl zeitgenössischer Maler nicht die geforderten Voraussetzungen erfüllte. Sie schrieben für eine fiktive, neue Künstlergeneration, die zu erziehen es staatlicher Akademien bedürfe, um den guten Geschmack durch sie verbreiten und den allgemein üblichen, schlechten Geschmack bekämpfen zu können²¹²⁾.

Voraussetzung zur Realisierung dieser Vorstellungen wäre eine bestimmte Gesellschaftsordnung, die uns Winckelmann ex negativo näher erläutert. In seiner ersten Schrift 1755 wandte er sich gegen die herrschende Kunstauffassung und Kunstpraxis und sah als Ziel seiner Publikation ihre Bekämpfung. Der dieser Polemik übergeordnete Aspekt, quasi eine Erklärung für die Verbreitung des schlechten Ge-

schmacks, ist sein Einwand gegen die Ordnung der bestehenden Gesellschaft. Er spricht von "einem gewissen heutigen bürgerlichen Wohlstand, der der Freiheit der Sitten Einthrag thut"²¹³⁾.

Der Entwurf eines Idealbildes der Kunst und ihrer Stellung in der Gesellschaft erhielt entscheidende Impulse aus dem augenblicklich herrschenden Zustand der Kunst, der als Mißstand interpretiert und aus weltanschaulichen Gründen als Zeichen kulturellen Niedergangs angesehen wurde, dessen Ursache für Winckelmann in der von ihm bezeichneten gesellschaftlichen Situation begründet lag.

Kritik an der Kunst ist bei Winckelmann zugleich Kritik an der Lebensführung:

Gemeinster, schlechter Geschmack, Verfall der Sitten und die gesellschaftliche Dominanz wohlhabenden Bürgertums (des dritten Standes) werden in ihrer gegenseitigen Bedingtheit einander zugeordnet²¹⁴⁾.

Die bei Winckelmann, Mengs, Lessing und anderen zu beobachtende Bevorzugung des großen, schönen oder edlen Geschmacks, dem in der Kunst angemessene Stile oder Manieren entsprechen, gegenüber dem mittelmäßigen ganz besonders aber gegenüber dem gemeinen Geschmack, der nur das Verformte, Niederträchtige, Schlechte, Garstige in der Natur finde und abbilde, resultiert aus ihrer Vorstellung von der vornehmsten Aufgabe der Kunst:

Darstellung von Schönheit, die zugleich das Gute impliziert. Die Beachtung der auf platonisch-aristotelischen Gedanken fußenden Regeln müsse Harmonie und aus ihr Schönheit erzeugen, die sich in der Schilderung großer, erhabener Gegenstände in der Kunst darstellen lasse.

Das andere Extrem hierzu ist der gemeine Geschmack, der blind für die Erkenntnis der Schönheit ist, sich folglich auch an keine Regel gebunden zeigt und deshalb mit dem Häßlichen das Schlechte darstellt.

Die dieser Geschmacksrichtung entsprechenden Stilarten oder Manieren in der Malerei wurden von der sich in philosophisch-humanistischer Tradition verstehenden Kunstkritik des mittleren 18. Jh. mit Verachtung und Spott bedacht.

Am stärksten richtete er sich gegen die niederländischen "Naturalisten", innerhalb dieser Schule besonders gegen den "Zweig" der Manier Rembrandts und seiner Schüler und wurde konsequent auch auf die Nachahmer und Liebhaber übertragen. Gegen letztere erhob man wie schon gegen die Malerschulen und Künstler, die die Mißachtung der Kunstregeln zur Regel gemacht hätten, den Vorwurf der Primitivität im Sinne von Unbildung und Verstandesblindheit (Unwissenheit). Dieser Vorwurf gegen die Liebhaber solcher Kunst wurde um so härter formuliert als es sich hier um ein besonders breites, bürgerliches, philosophisch ungebildetes Publikum, "Pöbel" im ursprünglichsten Wortsinn handelte, das als Träger und Schrittmacher des schlechten Geschmacks angesehen wurde²¹⁵⁾.

Der verbreitete Gefallen am gemeinen Geschmack, für die niederländische Malerei des 17. Jh. sei bedingt durch mangelnde Bildung, d..h. mangelndes Unterscheidungsvermögen zwischen Schönerm und Häßlichem in der Kunst, welches erst zu einem treffenden Urteil über Kunst führen könne.

Die ausschließliche Benutzung des Kriteriums der Gefälligkeit sei kennzeichnend für ein ungebildetes, barbarisches Publikum, dessen schlechter Geschmack hemmend der Entwicklung idealer Verhältnisse in der Kunst entgegenwirkten, indem es dem gemeinsten Geschmack, die Manieren der "Naturalisten" verehere, voran Rembrandt, Raoux, Watteau und den "mühsamen Fleiß eines Netschers, oder eines Douw"²¹⁶⁾.

Das Mißfallen am gemeinen Geschmack und dem Kriterium der Gefälligkeit formulierte J. J. Winckelmann über den in Kleinmeistermanier arbeitenden Hamburger Maler Denner mit dem ganzen Anspruch antikischen Gelehrtentums: "Aber kann das Gefällige ein Hauptcharakter der Malerei sein? Alte Köpfe von Dennern gefallen auch, aber wie würde das Alterthum urtheilen? Plutarch würde dem Meister aus dem Munde

eines Aristides oder eines Zeuxis sagen: 'Schlechte Maler, die das Schöne aus Schwachheit nicht erreichen können, suchen es an Warzen und Runzeln.'²¹⁷⁾.

Hagedorns Position

Im Gegensatz zu den sich erklärtermaßen in philosophisch-humanistischer Tradition verstehenden Kunstkritikern, die den herrschenden Geschmack der Zeit als Verfehlung ansahen, standen in Deutschland Gelehrte, die von den tatsächlichen Gegebenheiten in den bildenden Künsten ausgingen und an ihnen ihre theoretische Vorstellungen korrigierten.

In erster Linie muß hier Christian Ludwig von Hagedorn genannt werden. Seine positive Einschätzung der niederländischen Malerei und besonders der Kunst Rembrandts und seiner Schule beruht auf differenzierteren Anschauungen über die Nachahmung der Natur in der Kunst, die er in seinen auf breite Geschmacksbildung zielenden Schriften entwickelte. Daher sollen diese Anschauungen Hagedorns ausführlich in ihren Zusammenhängen dargelegt werden, um anschließend seine Wertung der niederländischen Malerei allgemein, und, besonders auf das Thema dieser Arbeit bezogen, der Kunst Rembrandts und seiner Schüler darstellen zu können.

Absicht seiner Schriften

Hagedorns erste Schrift, "Lettre à un amateur de la peinture avec des Eclaircissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent" erschien im selben Jahr in Dresden wie Winckelmanns "Gedanken über die Nachahmung..." (1755).

Hagedorn setzte sich mit dem von Winckelmann verachteten "Be-stand" auseinander in der Ansicht, daß die zeitgenössische Malerei mit Unrecht von den Gelehrten ignoriert werde. Um ihr gerecht werden zu können, erläuterte er die Regeln, die ihr zugrunde liegen. Seine Schrift wollte er als Fortsetzung der "Teutschen Akademie..." Sandrarts Sammlern und Kunstliebhabern nutzbar machen mit dem Ziele, ihren Geschmack und ihre Sehfü-

higkeit gründlich zu bilden, was dann wieder Kunst und Land dienlich werde²¹⁸⁾.

Diese Grundsätze führte er breiter in seiner zweiten Publikation "Betrachtungen über die Mahlerey" aus, die er im selben Jahr wie Mengs die "Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Mahlerey" 1762 publizierte.

Sprachmethode und ihr Ziel

Mit den Schriften seiner Kontrahenten Mengs und Winckelmann, die er einmal "Tyrannen in der Kunst" nannte, wurden und werden seine Publikationen gewöhnlich zu seinem Nachteil verglichen²¹⁹⁾. Die sprachliche Brillanz Winckelmanns stellte die "dunkle" Schreibart Hagedorns in den Schatten, die auch von Mengsscher Klarheit weit entfernt war, wie bereits Friedrich Nicolai bemerkt hatte²²⁰⁾.

Wenn Mengs und Winckelmann in der Auseinandersetzung mit den seit der Antike in der Kunstphilosophie tradierten Begriffen zu spezifischen Lösungen für die Wahl der schönen Natur in der Kunst kamen, wobei die griechische Kunst und deren in der antiken Literatur überlieferte Grundsätze als vorbildlich galten, so scheint es für Hagedorn charakteristisch zu sein, viele seit der Antike tradierten Gedanken zur Kunst miteinander zu koordinieren und zusammenzufassen, die nach Mengs und Winckelmanns Auffassung als unvereinbar gelten mußten.

Seine Methode schwankt zwischen umständlicher Erklärung der den Künsten zugrunde liegenden Regeln in schwerfälliger Rede und flüssigen anschaulichen Gemäldebeschreibungen. Diese Diskrepanz war ihm bewußt, sie schien ihm die geeignete Methode, um unterschiedliche Personenkreise anzusprechen: Gelehrte, junge oder aufmerksame Künstler, Sammler und Kunstliebhaber.

Hinter dieser teils trockenen, teils lebhaften Sprache steht der Wunsch nach bewußt subjektiver Mitteilung von Empfindungen angesichts von Kunstwerken. Gleichzeitig möchte Hagedorn mit der Übermittlung von Erlebnissen den Liebhabern Anleitung zum Genuß und den Künstlern eine Belehrung durch Regeln geben, die er zur Rechtfertigung der eigenen Empfindungen als allgemeinverbindlich anerkannt hatte.

Hagedorns Kunstbegriff im Vergleich mit Salonkritiken vor Diderot

Die Salons

Hier steht Hagedorn in unmittelbarer Tradition der Pariser Salons vor Diderot. Dort hatte sich in sichtbarem Verband mit ästhetischen Problemen durch Dubos und Batteux der Salon als ein eigenes literarisches Genre der Kunstkritik entwickelt, das neben den einflußreichen Gazetten steigende Bedeutung gewann und mit Diderots erstem Salon von 1759 hohe Qualität erlangte²²¹).

Fast jährlich fanden seit 1737 bis 1759 Salons statt und für den regelmäßigen Kritiken der Salonniers ist zweierlei charakteristisch:

1. Da bis 1759 die Objekte der Kritik, Werke nichtakademisch ausgebildeter Maler, aus handwerklichen Ateliers stammten und die Künstler fast alle aus bescheidenem Handwerkermilieu kamen, war ein Ziel der Kritiken die Belehrung des Künstlers. Dies stand bei den Salonniers Saint-Yves und Graf Caylus mit im Vordergrund.
2. Allen gemeinsam war neben dem allgemeinen Publikum, an das sie sich richteten, der Wunsch nach einer Kunstkritik persönlicher Färbung, wobei die Betonung der Subjektivität mit dem höheren Wert des Gefühls und der Empfindung gegenüber der Vernunft erklärt wurde.

Beides beabsichtigte auch Hagedorn, der sich nun aber an ein bestimmtes Publikum wendete.

Hagedorn, der bereits 1743 seinem Bruder die Lektüre de Piles', du Fresnoys, Richardson's, du Bos' und der Conférences der Pariser Akademie empfahl²²²), wurde von der literarischen Kunstkritik der Salons entscheidend beeinflusst, wie auch an seiner Diktion deutlich wird.

Das deuten Berührungen mit den Kritiken der Salons in den vierziger Jahren an, besonders denen von 1746 und 1747,

deren Autoren, La Font de Saint-Yenne und Le Blanc, Gedanken zur Ausstellung in Form von "Lettre" veröffentlichten.

Saint-Yeune schrieb 1746, er habe seinen Geschmack an der holländischen Schule gebildet und stellte schon damals die Superiorität der holländischen über die italienische Malerei fest²²³⁾.

Auch Hagedorn erklärte von den niederländischen Malern:

"Sie waren meine Lehrer: sie sollen auch meine Ausleger seyn"²²⁴⁾.

Le Blancs "Lettre" (1747) enthält mehrere sinngemäße Übereinstimmungen mit Äußerungen in Hagedorns "Lettre", an der er schon um 1750 arbeitete²²⁵⁾.

Als Erster seit du Bos setzte er sich nachdrücklich für das Anrecht der Öffentlichkeit auf Kritik der Kunst ein²²⁶⁾.

Dies war auch Hagedorns Meinung, der mit seinen Schriften dieser Öffentlichkeit das Handwerkszeug zu einer Kritik vermitteln wollte: durch Verfeinerung des angeborenen Geschmacks.

Bildung des Geschmacks umfaßt für Hagedorn nicht allein eine kritische Fähigkeit des Verstandes als eine "Fertigkeit, die schöne Natur mit Empfindung zu sehen", wie sie in dieser Formulierung auch bei Mengs und Winckelmann gebraucht wird²²⁷⁾.

Er betont nachdrücklich die Notwendigkeit intensivierter Erlebnisfähigkeit und den Wert der Phantasie, die beide durch einen verfeinerten Geschmack angeregt werden.

Bildung des Geschmacks ist mehr als eine Fertigkeit, ist "Bildung des Herzens".

"Der mit dem wesentlichen der Kunst beschäftigte Verstand ist ... der wahre Vertraute des Herzens"²²⁸⁾.

So ist die Beherrschung der wichtigsten Kunstregeln unerlässliche Voraussetzung für den guten Geschmack, obwohl jedem Menschen der Geschmack als angeborene, natürliche Fähigkeit - ein "zartes Gefühl" - eigen ist, die seine Wahl und die Sicht der Natur lenkt.

Aber nicht jeder kann von dieser Gabe den rechten Gebrauch machen wie das ursprüngliche Talent eines Genies, etwa Homers, der keine Regeln, sondern nur seinen Geschmack als Anleitung hatte.

Ohne Grundsätze weiß der Unberatene meist nicht, was er sieht, was er sehen könnte. Regeln geben aber nicht die Fähigkeit zu empfinden. Ein ungelehrter, empfindsamer Kenner kann deshalb der Natur näher sein als ein bloßer Gelehrter, der Gemälde nur verstandesmäßig erfaßt.

"Empfinden?" - - Dieses ist vielleicht das beschiedene Loos der eigentlichen Gelehrsamkeit? - Ich wollte wünschen, daß sie die Empfindung niemals ersticket hätte"²²⁹). Diese natürliche Fähigkeit wertete Hagedorn höher als die Gelehrsamkeit.

Le Blanc hatte in verwandtem Sinn zur Bildung des "bon goût", von Hagedorn mit dem literarischen Topos "Herzensbildung" belegt, gesagt: "L'unique manière de l'apprendre est de le sentir"²³⁰). Dieser Begriff des "sentir" umfaßt die Begabung aller Sinne, den des "Gesichts", des Gehörs, des Tastsinns, des Geruchs und Geschmacks.

Hagedorns Nachahmungsbegriff

Illusionierung mannigfaltiger Natur durch Binnenzeichnung und verschmolzenes Kolorit

Die Imitation der Natur durch Farben nannte Diderot in der Tradition de Piles' Malerei²³¹).

Die Illusion der "mit Licht und Farben prangenden Natur" ist über die Täuschung des Auges hinaus nach Hagedorn dann vollkommen, wenn durch die Farben alle Sinne getäuscht werden und der dargestellte Gegenstand in allen Eigenschaften in den mannigfaltigsten Beziehungen als der Natur entsprechend wiedergegeben wird.²³²)

Als Gegner der kolorierten Umrißzeichnung und der Überbewertung des scharfen Konturs tritt er für die Binnenzeichnung und lebhaftete Charakterisierung der Oberflächen durch

die Farben ein. Die Beschaffenheit der Oberflächen solle den Sinnen eindringlich geschildert werden, und es ist "nebst der Farbe, alle übrigen Unterscheidungszeichen, mit der Rauhgkeit und Zärte usw. mitzuthellen."

Hagedorn entwickelte in Zusammenhang mit dieser Tendenz zum sensualistischen Erfassen der Natur eine ausgeprägte Neigung zum mikroskopischen Sehen ²³³⁾.

Es ist dies der gleiche Zug, den Winckelmann an Denner bemängelte, daß dieser nämlich die schöne Natur im Detail, in Warzen und Runzeln, suche.

Die Forderung nach unbedingter Übereinstimmung des künstlerischen Nachbildes in möglichst mannigfaltiger Beziehung - Diderot faßte dies mit dem Begriff "rapport" - zu dem natürlichen Urbild war also für Hagedorn mit der Notwendigkeit möglichst reicher Detailschilderung verbunden, die sich aber den übergeordneten Gliederungsmomenten im Gemälde nach dem Prinzip der Mannigfaltigkeit in der Einheit unterordnen müsse, um als "schön" gelten zu können²³⁴⁾.

Illusionierung der reichen Natur durch Helldunkel. Plastizität und Bewegung durch Helldunkel, Licht und Farbe

Das Höchstmaß an Illusion wird, außer in der, unter einheitlichem Aspekt geschilderten, Mannigfaltigkeit der Gegenstände in ihrer unterschiedlichen Oberflächenbeschaffenheit, in der Darstellung der Plastizität und der Bewegung oder Bewegtheit gegeben. Die Darstellung der Bewegung wird mit dem Licht eng verbunden. Die Verteilung von Licht und Schatten in der freien Natur wie im Gemälde bedeuten für das Auge Stellen der Bewegung und der Ruhe²³⁵⁾.

Das Helldunkel eines Gemäldes - ein von Hagedorn in Anlehnung an das französische clair-obscur erstmals im Deutschen geprägter Begriff - vermittelt das dem Bildgegenstand angemessene ausgewogene Verhältnis von Ruhe und Bewegung²³⁶⁾.

Die vielfältigen Erscheinungsformen des Lichts und seine Wirkungen im Hervorbringen von Formen, Farben und Bewegungen sind in Hagedorns Schriften von zentraler Bedeutung. Sie sind deutlicher hervorgehoben als bei de Piles, du Bos und Watelet.

Die "schöne" Natur werde erst in der Harmonie von Licht und Farbe vollkommen zur Darstellung gebracht, erst wenn die in der Natur sichtbaren Lichtreflexe zusammen mit gebrochenen Farben wiedergegeben würden.²³⁷⁾

Das Licht und die Farben täuschen spezifische Eigenschaften der Gegenstände vor, so daß die Phantasie von dem Eindruck ihrer lebendigen Bewegtheit dazu angeregt werde, diese Gegenstände oder Vorgänge wie in der Natur befindliche zu betrachten, sich um sie herum, mit und zwischen ihnen zu bewegen²³⁸⁾.

Die Bewegung des Betrachters und die Bewegtheit, d. h. scheinbare Lebendigkeit der Bildgegenstände, aus denen sich immer wechselnde Wirkungen ergeben, wird für Hagedorn zu einem ästhetischen Faktor ersten Ranges. Persönliche Färbung erhält er durch seine erklärte Vorliebe für bestimmte Bildgattungen, an denen er dies Prinzip am deutlichsten erkennt, voran der Landschaft.

Landschaft

"Weil ich von Natur die schöne Landschaft liebe, so reizen mich die Landschaften vorzüglich ...". "Die Abhandlungen von den Landschaften und Hirtenscenen dienen, mit Zuziehung der Natur, die Anwendung sämtlicher Grundsätze zu erleichtern" .

Die freie landschaftliche Natur gebe durch das fortwährend wechselnde Tages- und Sonnenlicht das anschaulichste Beispiel für die ständige Bewegtheit der Dinge durch Sonnenlicht und Reflexe, das "Spiel" des Lichts und der Farben.

Die Nachahmung ausgewählter Naturerscheinungen in ihrer spezifischen Stofflichkeit und Farbigkeit, deren Leuchtkraft von der jeweiligen Lichtsituation bedingt ist, gebe

der Malerei eine illusionierte Lebendigkeit, die den Betrachter mit ihrer scheinbaren Frische gleichsam unerwartet konfrontiert. Dieser Reiz wirke so stark auf die Einbildungskraft, daß man sich in die Scheinwelt des Gemäldes oder die Natur selbst versetzt fühle.

Dies tue der Betrachter unter der Leitung des jeweiligen Künstlers, er sehe und erlebe die landschaftliche Natur in einer Auswahl des Malers, die Hagedorn dann auch geographisch ²⁴²⁾ festlegen möchte:

"Ein guter Kenner muß sich fast an die Stelle des Mahlers, dessen Gemälde er vor sich hat, setzen können. Denn da alles seine guten Ursachen hat, so kann man fast überall dem Meister nachgehen und mit ihm gleichdenken. Dieses reizet hernach ungemein, und daher ist es kein Wunder, wenn die Malereiliebe zu einer solchen Passion anwächst" ²⁴³⁾.

So ist es nicht erstaunlich, daß die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jh. sein bevorzugtes Sammelgebiet war, da sie eine Vielzahl von Naturerscheinungen in prächtigen Farben abgebildet habe.

Durch zahlreiche Aufträge an zeitgenössische Landschaftsmaler, Orient, Dietrich, Schütz, Brinckmann u. a., vervollständigte Hagedorn diese Sammlung nach eigenen Vorstellungen. Er begründet dies gegenüber seinem Bruder Friedrich v. Hagedorn so:

"Meine Collection distinguiert ... durch Landschaften, da ich mannigfaltige Veränderungen in der Natur darstellen lassen. Hier ist Ferne, dort ist Wildnis und Höhle. Ich habe allerlei Gegenden und allerlei Jahreszeit, Tageszeit und Wetter in meinem Zimmer." (Unterstreichung von mir) ²⁴⁴⁾.

Gleichsam "mit den Augen des Malers" erforscht der Betrachter die Natur in den Bildern und macht sich die Sicht des Künstlers zu eigen, denn "seine Gemälde zeigen uns, was er zu sehen schien". Alle großen Landschaftler hätten ihre

schönen Gegenden der Natur abgesehen²⁴⁶⁾.

Swanevelt "irrete einsam unter Sträuchen und Ueberbleibseln alter Mauern, und zog sich den Namen eines Einsiedlers zu. Womit er sich in seiner Einsamkeit unterhielt, beweisen seine Landschaften, und zugleich den Schmuck der Natur. Alles an ihnen bis auf die geringsten Disteln und Kräuter, ist Wahrheit. Ihm grüneten die Wiesen, und von niedern schwankenden Aesten wußte er den breiten falben Abendschatten zu entlehnen, der oftmals den Mittelgrund seiner Gemähldes erfüllt, und dem Auge zur Ruhe diene²⁴⁷⁾.

"Der heitere Sachtleven suchte auch an dem Ufer des Rheinstroms die Berge nachzubilden. ... Sachtlevens Gaben erhielt Schütz aufs neue von der Natur. Auf Orienten fiel der Geist der Griffiere"²⁴⁸⁾.

"Den ... angenehmen Elbstrom zeigt uns ~~Tiele~~ oft mit ganzen Landstrichen, so weit das geschärfte Auge reicht"²⁴⁹⁾.

"Die Gebirge der Schweiz bildeten den Künstler (Brinckmann"²⁵⁰⁾.

"Kaum hatte sich in schwülen Tagen der Himmel überzogen, oder es hieng ein Gewitter drohend in den Wolken, so fühlte sich Peter Molyn, der jüngere, zur Nachahmung aufgefordert ..." ²⁵¹⁾.

Orient "setzt sich mit seinem täuschenden Pinsel, bald in Tyrol zwischen Bergen und zackigten Tannen, bald an die Krümmen des schiffreichen Rheinstroms. Er war sogar bald Breugel und Savary, bald Sachtleven und Griffier;

aber allemal durch eigene Anordnung und ursprüngliche Schönheiten merkwürdig." ²⁵²⁾

Diese Ursprünglichkeit lag für Hagedorn dann vor, wenn ein Gemälde den "Eindruck der beobachteten Natur" trug ²⁵³⁾. Das ist sowohl geographische Ähnlichkeit mit bestimmten Gegenden als auch Naturtreue im Detail, wobei Blumen und Kräuter und Gestein besonders deutlich erkennbar gemacht werden müssen, weil sie dem Betrachter im Vordergrund dicht vor Augen sind:

"Eglon von der Neer zog allerley Kräuter in einer dazu ausgewählten Wohnung. Durch dieselbe schmückte er den Vordergrund seiner helleren Landschaften mit äußerstem Fleiße." ²⁵⁴⁾

In der sinnlich-bildmäßigen Darstellung der ausgewählten Natur, die die Phantasie mit unendlichem Reichtum überschütte, seien Naturforscher und nachahmender Künstler in der Empfindung des Wertes malerischer Idylle verbunden. ²⁵⁵⁾

Dem Künstler als Naturforscher wie dem Gärtner als "Maler" liege es ob, die "gemeine" Natur zu erforschen und dann zu verändern und zu verschönern, indem er seine Wahl treffe und sie "mahlerisch" gestalte.

So biete die durch die Gartenkunst veredelte Natur zu jeder Tageszeit andere überraschende, malerische Naturszenen.

"Stellen Sie ein paar durch den Anblick dieses prächtigen Auftritts der Natur und Kunst gerührte Zuschauer daneben: so ist das Gemälde fertig." ²⁵⁶⁾

Auf die Auswahl des Gesichtskreises kam es an, unter dem die freie Natur betrachtet werden mußte, um sowohl im Bilde des Malers wie des Gärtners eine reizvolle Idylle

zu ergeben, in der sich das Gefühl des Betrachters für die Natur in geregelten Bahnen bewegen sollte. Hier könne er "edle Einfalt" empfinden und sehen lernen:

"Ich führe Sie, geliebtester Freund, von Gemälden aufs Feld. Einerley Gegend zeigt oft dem Beobachter, der sie stehend übersiehet, eine vollkommen schöne Landschaft, deren er aber vielleicht mehr kennet: nur sitzend²⁵⁷⁾ bemerkt er eben an dieser Gegend unter einer nothwendig gesperrtern Aussicht, bey sparsamern Sonnenblicken und dem Spiel der Gesträuche, wo er es am wenigsten vermuthet, die wenigen, aber bedeutenden Partien, die einen Berchem, du Jardin und Asselyn, auch in untergeordneten Theilen des Gemähltes, von armselig-reichen Künstlern unterscheidet."²⁵⁸⁾

Hagedorn erkannte im Gemälde die "schöne" Natur und in der freien Natur suchte er ein schönes Gemälde²⁵⁹⁾.

Dieser Betrachtungsweise entspricht völlig Le Blancs Gedanke. zu einem Bild, der wiederum die Nähe Hagedorns zur französischen Kunstbetrachtung spüren läßt:

"L'art disparaît: on croit voir la Nature même."²⁶⁰⁾

Malerei soll auch nach Hagedorn ein weiches Erscheinungsbild der Natur illusionieren, um vollkommene Täuschung zu bewirken. Dieser Eindruck entsteht durch eine verhältnismäßige Durchsichtigkeit des Gebildes, ebenso aber, und das ist entscheidend, durch eine Verschleierung der so natürlich wie möglich darzustellenden "schönen" Natur²⁶¹⁾.

Sie soll sich wie im leichten Nebel verlieren, die Umrisse seien durch den "Zwischenstand der Luft" sanft und verblasen (sfumato) und weniger deutlich zu geben²⁶²⁾.

"Die Luft vermindert in unserm Auge den Eindruck der Farben an den Gegenständen, nach dem Maße ihrer Entfernung."²⁶³⁾

Luftfarbe und Mittelfarben spielen ineinander, bedingen so eine relative Räumlichkeit, die im 19. und 20. Jh. "atmosphärisch" genannt wird.

"Der Schmelz der Farben soll den genauesten Umriß nicht verbergen, sondern verhüllen."²⁶⁴⁾

Die "wunderbare" Wirkung "warmen" Farbenschmelzes steht in Hagedorns Schriften zentral. Diese Diktion hat eine Tradition im französischen Kunstjournalismus²⁶⁵⁾.

Die Wahl der Worte ist außerdem mit der literarischen Form der "Betrachtungen" als Brieffolge "an einen nahen Freund" in Zusammenhang zu bringen. Dadurch ist auch der grundsätzliche Unterschied dieser Schrift gegenüber Winckelmanns und Mengs' Abhandlungen erklärt, obgleich viele Definitionen - aus dem Zusammenhang genommen - mit diesen gleich lauten, da sie auf ähnliche Quellen zurückgehen.

Hagedorns Naturdefinition, nach der die "gemeine" Natur erst durch Auswahl des Künstlers "edel", "schön" und "gut" genannt werden könne, findet sich in dieser Form auch bei Mengs und Winckelmann, mit dem Unterschied, daß sich Mengs gegen die "schöne Natur" als Grundlage der Kunst ausspricht²⁶⁶⁾.

Die begrifflichen Verschleifungen haben bei Hagedorn das Ziel, das lebhafteste Ineinandergreifen der Kunstregeln, nicht nur die Regeln allein, vorzuführen.

Das "mechanische" Funktionieren des Regelapparates selbst macht dem Leser die möglichen Spielarten vorstellbar, und Hagedorn wendet nun zusätzlich die Technik der Beschreibung an, um dem Betrachter die Anwendung zu erleichtern und Einsicht in die Ordnung der "Maschine des Gemäldes" zu geben²⁶⁷⁾.

Die Beschreibungen bedienen sich einer der gewünschten

Wirkung auf den Leser und Betrachter angemessenen Sprache, die den Anspruch erhebt, Kunst mit Kunst zu beschreiben. So gibt er seinen Sätzen den Rhythmus des Hexameters, streut literarische Topoi der "Anschaulichkeit" halber ein und ergänzt eigene Prosa mit Zitaten aus antiker und zeitgenössischer Lyrik und Lehrdichtung²⁶⁸).

Die Natur im Leben wie in der Kunst wird Gegenstand des Gefühls, für das Hagedorn nicht von ungefähr den Ausdruck "Herz" vorzieht.

Er wollte kein "förmliches Lehrbuch" schreiben, da es ihm auf eine andere Art des Begreifens ankam, die dem Ungeübten und seiner Entwicklungsstufe angemessener sei: die Darbietung der Begriffe Wahrheit und Natur in bildhafter Form, in ihrer Umkleidung durch die Kunst.

Wahrheit und Natur. Die "gemeine" Natur und das
"einfältige" Wahre als Teilbegriffe

"... Wahrheit und Natur... Sie mögen meinem Werke einen Werth geben, den ich in ihnen, wie sie selbst in den beurtheilten Werken der Kunst, gesucht habe. Daher rühren so vielfältige Scenen aus der Natur, die ich mit Lust geschildert, und bald mit den Regeln der Kunst, bald mit der Anweisung auf wirkliche Kunstwerke, verbunden habe.

Zuweilen mögen diese Schilderungen in kleine Ausschweifungen ausgeartet seyn... Bedürfen sie einer Entschuldigung? Freunde der Natur lassen mich daran zweifeln: und nur diese sind die ächten Schätzer der Kunst."

In engem Anschluß an de Piles unterschied Hagedorn zwei Arten des Wahren, die bestimmten Naturbegriffen entsprechen: das edle "idealische Wahre" und das "einfältige Wahre":

"Das edelste idealische Wahre ist blos dichterisch. Es wählet und verknüpft getheilte Vollkommenheiten, die ordentlicher Weise, oder in der gemeinen Natur, nicht bey-

sammen anzutreffen sind.

Es will also, um solche Vollkommenheiten zur Wirklichkeit zu bringen, mit dem sogenannten einfältigen Wahren, das seine ohne besondere Sorgfalt gewählte Vorwürfe treulich und fast zum Täuschen nachahmet, ausdrücklich verbunden seyn.

Jenes übernimmt bey diesem die Wahl, und giebt gleichsam an, was dieses nachahmen soll: und aus dieser vereinigten feinen Wahl und treuen Nachbildung entsteht allererst das zusammengesetzte und vollkommene Wahre, dasjenige Kleinod, um welches jeder Künstler ringen soll.

Diese Verbindung des idealischen und des einfältigsten Wahren ist in den allereinfältigsten und in den erhabendsten Gegenständen gleich nothwendig." 270)

Hagedorn sah sich selbst in der Tradition französischer Kunsttheoretiker des 17. und 18. Jh., in erster Linie de Piles, du Bos, Dufresnoys und Batteux. Sein Wahrheits- und Naturbegriff orientierte sich eng an ihren Definitionen, die auch noch die gleichzeitige französische Kunstkritik der Salonniers bis Diderot beeinflussen.

Dufresnoy definierte in engem Anschluß an Boileaus Spruch: "Rien n'est beau que par la vérité" die Entwicklung der Kunst als Nachahmung der Natur so:

"Allmählich, wie auf Stufen vorschreitend geht die Kunst in Natur über, wenn sie sich in der wirklichen Kenntnis der Dinge bestärkt." 271)

Das Lehrgedicht Dufresnoys gab de Piles mit Anmerkungen heraus. Beide werden bei Hagedorn als exemplarisch erwähnt. Auch für ihn ist die Natur Maß der künstlerischen Leistung, und er repetierte die Ableitung des Prinzips des Wahren aus dem Verfahren des Malers, wie es schon Dufresnoy und Bouhours getan hatten:

"Ceux qui veulent penser just doivent imiter les grands peintres, qui donnent de la vérité à tous leurs ouvrages, ou plutôt suivre la nature, sur lesquelles les peintres se règlent." 272).

Auch Batteux betrachtete die wählerisch nachgeahmte Natur als "schön", als ein Werk des Künstlers, das wahr sei oder ein überzeugendes Erscheinungsbild des Wahren gebe.

Der Künstler trifft die Auswahl der Teile und setzt ein Ganzes zusammen: dann ist die künstlerische Darstellung natürlich und kann vollkommener als die Natur sein.

"Le beau vrai, qui est représenté comme s'il existait réellement, et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir." 273)

Größtmögliche Vollkommenheit als Voraussetzung des Schönen wie des idealischen Wahren sei die Grundforderung an die nachahmenden Künste, aus der sich die Vorstellung von der Darstellung der schönen und wahren Natur durch die Kunst ergibt, der damit ein sittlicher Wert beigelegt wird.

De Piles sagte über das "einfache" Wahre; im "Cours de peinture...", der 1760 in seiner ersten deutschen Übersetzung herausgekommen war und von Hagedorn für die "Betrachtungen..." mehrfach herangezogen wurde:

"Das einfache Wahre, welches ich auch das erste Wahre nenne, ist eine ungekünstelte und getreue Nachahmung der ausdrückenden und bedeutenden Bewegungen der Natur. ... Folglich muß es machen, daß die fleischichten Theile wirkliches Fleisch, und die Gewänder wirkliche Stoffe von verschiedenen Gattungen zu seyn scheinen; und daß ein jeglicher Gegenstand ins besondere den wirklichen

Charakter seiner Natur beybehalte..."

Das "einfache" und "ursprüngliche" Wahre gebe dem "idealischen" oder "beseelten" Wahren, das eine Auswahl verschiedener Vollkommenheiten sei, Leben. Es leuchte mitten durch alle hinzugefügten Vollkommenheiten hervor²⁷⁴⁾.

Entsprechend sagte Hagedorn über die "gemeine" Natur, in der das "einfältige" Wahre gefunden werde und die der Künstler der "schönen" unterzuordnen habe, daß sie zur Verschönerung des Ganzen wie eine scheinbare und glückliche Nachlässigkeit zu der Vollkommenheit des Gemäldes diene.

Der Einordnung der "gemeinen" Natur in dieser positiven Bewertung ging bei Hagedorn die Anerkennung einer die reale Natur ordnenden Kraft voraus²⁷⁵⁾.

Zugleich stellte er auch fest, "daß die Kunst gewisse Schönheiten der Natur nicht erreichen könne", denn die Natur als die "Quelle aller Kunst" sei "in der Vereinigung der Verschiedenheit und im Ganzen unermesslich größer".²⁷⁶⁾

"Und unser Wissen, alle Kunst bleibt in den Augen des Weltweisen ein schwacher Abdruck desjenigen Verstandes, der in der Natur herrschet."²⁷⁷⁾

Der Beweis, daß die "gemeine" Natur der "schönen" unterlegen sein müsse, falle bisweilen angesichts der freien Natur schwer und pantheistische Vorstellungen durchdringen hier die Betrachtung der landschaftlichen Natur.

"Von der Wahl der schönen Natur reden wir Freunde der Kunst auch bey Landschaften, und wer uns glaubt, wird die gemeine Natur hier eben so schwach, als menschliche Bilder insgemein in Vergleichung mit der Antike finden. Ich bemühte mich neulich, Sie davon zu überzeugen: aber ein einziger Blick der Sonne, der sich unerwartet über Ihre Felder ausbreitete, schien meinen ganzen Vortrag zu zernichten."²⁷⁸⁾

In diesem Zusammenhang erhielt auch die "gemeine" Natur als unergründlicher Schatz von Urbildern in Hagedorns Nachahmungstheorie einen anerkannten, angemessenen Platz.

Sittliche Wirkung landschaftlicher und menschlicher Natur

In zwei Erscheinungsformen sah Hagedorn die sittliche Kraft der Natur besonders vorbildlich zur künstlerischen Nachahmung geeignet: in der landschaftlichen und der menschlichen Natur.

Als Bildgattung war die Landschaft nach dem aristotelischen Prinzip, das diesbezüglich allgemein im 18. Jh. noch gültig blieb, der Darstellung des sittlich handelnden Menschen untergeordnet. So lehnten die akademisch-philosophischen Kritiker der Jahrhundertmitte Mengs, Winckelmann und Lessing die Darstellung ruhender Natur wie im Stilleben, der Tier- und Landschaftsmalerei besonders mit bukolischer Thematik und in gemäßigter, "sanfter" Historien- oder Gesellschaftsmalerei, die milde und gemäßigt leidenschaftliche Gefühle im Betrachter wecken, grundsätzlich ab. Für sie galt ausschließlich das pathetische Prinzip als darstellungswürdig, die Handlungen des Menschen als würdigster Bildgegenstand, der heftige leidenschaftliche Empfindungen wecken könne²⁷⁹⁾.

Hagedorn hingegen wollte die "sanfte" angenehme Empfindung, das Erhabene, "Ungemeine" in gemäßigter Leidenschaft verhüllt dargestellt wissen. Er tendierte zu der Auffassung, daß die Darstellung des Üblichen, Gemeinen oder Charakteristischen diesem gleichberechtigt zur Seite zu setzen sei, wenn es ausgewählt dargestellt werde²⁸⁰⁾.

Bei der Landschaft sei die Staffage für die Ausprägung des ländlichen oder heroischen Stils ausschlaggebend, da die Natur selbst unveränderlicher Quell der Urbilder sei, aus dem je nach dem Thema die wohlgewähltesten Ausblicke genommen werden. Auch gebe es "keine Art der Bevölkerung", die der Landschaft entgegen sei, sobald sie zu dem dargestellten Ort passe.

"Menschen dienen hier nur die schöne Flur zu erheben" (im ländlichen Stil)²⁸¹⁾. Die solcher Art belebte Landschaft gilt ihm als Hauptgegenstand der "Natur"-bzw. Kunstbetrachtung²⁸²⁾.

"Wir werden einem großen Wasserfalle ... der blossen Einöde wegen, nicht die schöne Natur absprechen dürfen.

Wir bewundern vielmehr die Natur in ihrer Pracht, die ein reizender Sonnenblick aufkläret, und zugleich die Einbildungskraft, beydes des Naturforschers und des nachahmenden Künstlers mit neuem Reichthum überschüttet.

Lasset einen Bewohner der Alpen, nachdem er seine muntere Heerde ihrer Freyheit überlassen, einsam und vergnügt, diese Gegend betrachten, oder mit seinem Horn, wie Haller²⁸³⁾ sagt, dem lauten Wiederhalle rufen: so wird das Gemählde, das dieses vereiniget, ohne Widerrede ländlich seyn.

Lasset aber auch einen Hannibal, der die ungebahntesten Wege zu übersteigen waget, mit seinem Gefolge an diesem Orte verweilen: so wird das Bild jenes Wasserfalles, oder was der angeführte Kunstrichter eine dem Eigensinn der Natur überlassene Gegend nennet, den Charakter des heroischen Stils vielleicht erhöhen."²⁸⁴⁾.

Da es aber ungezählte Mischungen dieser Stilarten gebe, möchte Hagedorn sich damit begnügen, "in beyden Arten aber die Landschaft nach der wohlgewähltesten Natur zu finden".

Seine Vorliebe galt jedoch nicht dem "höheren", sondern dem landmässigen Stil.

"Ja, man findet jene Gärten schöner, wo die Pracht nicht verschwendet, sondern vielmehr dem höheren Reize der Natur zur bescheidenen Begleiterin zugegeben worden.

Zwischen den Gängen des zugespitzten Taxus, sehnt man sich oft nach der Natur im Freyen, und nach dem Anblick einer ungekünsteltern Pyramide, nach der erhabenen Fichte mit stolz ausgebreiteten Aesten und herabgesenkten Zweigen." ²⁸⁵⁾.

Entsprechend verhält es sich mit der Hagedorn'schen Betrachtung menschlicher Natur oder Gesellschaft:

"Haben ländliche Freuden den größten Antheil an unsern Vergnügungen, so finden wir sie auch in Gesellschaftsgemälden." ²⁸⁶⁾.

"Wir lieben den Wechsel. Unsere strengste Aufmerksamkeit auf die Schilderungen der Götter und Helden, und selbst auf den rührendsten Theil der Geschichte weicht alsdann dem Verlangen, uns auch unter unseres gleichen in den Vergnügungen des bürgerlichen Lebens wieder zu finden. Gereicht es zu unserer Erniedrigung? Ich sollte es von der guten Gesellschaft nicht glauben." ²⁸⁷⁾.

"Das Treuherzige, das wahre Naive, der Ausdruck des Herzens, der auch bey Schwachheiten gefällt, ist die Seele solcher Gemählde, wenn sie rühren sollen.

Es hat seinen Wohnsitz ordentlicher Weise in der Bürgerlichen Gesellschaft, oder in dem Spiele der unbesorgten Jugend. Kenner, denen die Natur das Gefühl des mannigfaltigen Schönen mitgetheilet hat, sind vom Naiven so geschwind, als von den Erhabenen gerühret. Dieses ist der

Fall, wo das Unerwartete auch jenem eine Höhe mittheilet.

Die Alten wußten beydes nach seinem Werthe zu schätzen."²⁸⁸⁾

Tägliche Vorfälle offenbaren das Treuherzige oder Naive. Der Charakter, den der Beobachter in der Natur sehen, fühlen "und, wenn du ein Künstler bist, von ihr abborgen willst", muß in ihm selbst angelegt sein²⁸⁹⁾.

Zu den Gesellschaftsstücken der Großen setzt Hagedorn solche Darstellungen des Treuherzigen, Naiven aus dem bürgerlichen Milieu hinzu.

Nicht die Darstellung von Fürstentugenden allein sei würdiger Bildgegenstand. Es gebe auch bürgerliche Tugenden, die Fürsten wohl anstünden²⁹⁰⁾.

"Aber lasset uns lieber dafür Denkmale ausgeübter Tugenden aus dem gemeinen Leben zu Aufstützung bürgerlicher Gesellschaftsgemähldes aufsuchen.

Es sind vielleicht unbemerkte Tugenden, nur für den gemeinen Mann anziehend: aber der Einwurf schreckt mich nicht."²⁹¹⁾

Bürgerliche Gesellschaftsdarstellungen sind "sittliche Bilder bürgerlicher Tugend"²⁹²⁾.

Vorbilder für neue Stoffe und Darstellungsmodi fand Hagedorn bei den bürgerlichen Malern Hollands²⁹³⁾.

Für die Rangordnung der Bildgattungen bedeutet das eine Aufwertung der bislang mindergeachteten Gattungen. Der Landschaft gebühre nach der Geschichte (Historienmalerei) der erste Rang, denn auch in ihr sei große sittliche Kraft verkörpert, die "einen heiligen Schauer erwecket", denn sie ist die "schöne Wohnung des Menschen, in welche ihn der gütige Schöpfer gesetzt hat."²⁹⁴⁾.

Die Sitten der Menschen, die Darstellung bürgerlichen, einfachen Lebens mit seinen Tugenden und Pflichten, waren in diesem Sinne eng mit der Schilderung landschaftlicher Natur verbunden. Breiteren Umfang soll aber die

Darstellung charakteristischer menschlicher Eigenarten in Zusammenklang mit dem Sittlichen, dem Natürlichen und der Einfalt haben, da das Treuherzige oder Naive "bey unmerklichern Stufen, ungleich schwerer, als der Ausdruck heftiger Leidenschaften zu erreichen ist.

Tägliche Vorfälle offenbaren alles dieses dem Aufmerksamen." 295).

Die Nähe des gemeinen Lebens zur "gemeinen" Natur und das ihnen innewohnende "einfältige" Wahre ist mit einer Anerkennung des "Niedrigen" als Gegenstück zum "Edlen" verbunden. Bei der Beurteilung von Malerei ist jedoch immer die höhere Absicht des Malers für die positive oder negative Beurteilung seines sittlichen Wertes ausschlaggebend:

"Ist es blos das Natürliche in der Vorstellung, ohne Absicht auf die Würde des Musters:

so wollen wir gewissen Niederländern ihre Wahl des Niedrigen gern verzeihen, und der ihnen beygemessene Geschmack darf nicht mehr der Gegenstand unsers Tadels seyn." 296)

Die "gemeine" Natur könne selbst in häßlicher Gestalt darstellungswürdig sein, wenn der Künstler durch "Kunstgriffe" mit dem Gegenstand den sittlichen Ausdruck "schöner" Natur verbinden könne.

Ein solches Verfahren, das Häßliche zu vermeiden oder doch zu mildern, erläuterte er bezeichnenderweise an der Darstellung des Alters als Beispiel menschlicher Charakterschilderung und an der grenzenlosen Ebene als Beispiel landschaftlicher Natur:

"Denn sogar die gemeine Natur, die der Künstler der schönen unterzuordnen weis, dient zur Verschönerung des Ganzen, wie eine scheinbare und glückliche Nachlässigkeit zu

der Vollkommenheit eines Gemäldes.

... Alle Stufen des menschlichen Alters können uns in ihrer Art schöne Urbilder liefern. Herr Zachariä giebt uns in seinem Gedichte über die vier Stufen des weiblichen Alters auch an der Matrone nur die schöne Natur zu sehen.

Weite Aussichten vermögen schon durch ihre Größe unsere Einbildungskraft zu vergnügen.

Durch den zerfahrenen Dunst von einer dünnen Wolke
Eröffnet sich im Nu der Schauplatz einer Welt.

v. Haller

Da haben Sie zugleich, geliebter Freund, das Neue und Ungemeine. Aber wenn der Künstler der fast unendlichen Schönheiten des weiten Bezirks nicht folgen kann: so bleibt ihm doch noch der Kunstgriff der Anordnung übrig, durch einstimmige Theile für das Gemälde die Schönheit zu erreichen." ²⁹⁷⁾

Auch bei Diderot finden wir eine positive Wertung des Häßlichen, jedoch nicht als Gegensatz zum Schönen wie bei Mengs, der es nur in der Verneinung, als "Unschönes" kannte.

Diderots Definition: "Le beau, c'est le vrai" bedeutet eine uneingeschränkte Anerkennung sämtlicher Naturerscheinungen, die, da nichts in der Natur unharmonisch sei, als das sogenannte Häßliche der Wirklichkeit von der Kunst wahrheitsgemäß dargestellt werden müssen.

Kunst unterscheidet sich bei ihm von Natur, weil sie auch das Unangenehme und Unansehnliche der Wirklichkeit angenehm machen kann und soll, es sei ihre Aufgabe, das "beau réel", das schöne Wahrhafte, darzustellen ²⁹⁸⁾.

Eine solch radikale Wendung zum Natürlichen hatte Hagedorn nicht vollzogen, obwohl er bereits eine starke Gegenposition zu den deutschsprachigen Gelehrten der akademischen Tradition bezogen hatte.

Typisch bei Hagedorn ist eine idyllische Form der Naturbetrachtung, für die es in Deutschland bereits eine Tradition gab, die für die Entwicklung eines neuen Naturgefühls in Richtung auf Herzensempfindung von entscheidender Bedeutung war und auf die Art und Weise, Malerei zu betrachten, großen Einfluß gehabt hat.

"ut pictura poesis"

Die Verquickung von Malerei und Dichtung, das horazische "ut pictura poesis"-Prinzip, hatte in der deutschen Kunst des 2. Drittels des 18. Jh. eine bedeutende Rolle gespielt²⁹⁹⁾.

Winckelmann und besonders Lessing im "Laokoon" kritisierten die idyllische Naturvorstellung. Sie sei eine formale Konfusion der beiden Kunstgattungen Malerei und Dichtung und gebe nur bunte Beschreibung poetischer Bilder statt mit den Mitteln der Sprache sukzessive Handlung darzustellen.³⁰⁰⁾ Um das Naturgefühl, das C.L. v. Hagedorns Kunstbetrachtungen entscheidend beeinflusste, näher bestimmen zu können, muß auf seinen älteren Bruder, den Hamburger Dichter Friedrich v. Hagedorn, verwiesen werden³⁰¹⁾.

Die Betrachtung der Natur in der Landschaft, besonders pastorale Themen stehen bei F. v. Hagedorn im Mittelpunkt. Die mitgeteilte subjektive Empfindung des Dichters unter der Maske des Schäfers, der in Wahrheit ein von der Sehnsucht nach Landleben und freier Natur ergriffener Städter ist, beruht auf dem gleichen Naturgefühl wie bei C.L.v. Hagedorn.

Im Briefwechsel zwischen 1740 und 1756 der in der Neigung zur Kunst verbundenen Brüder ("Wir lieben zwei Schwestern", Malerei und Dichtung) kommt klar das primäre Interesse

beider an der Darstellung der Natur in der Kunst zum Ausdruck³⁰²⁾. Der Dichter suchte oft Rat bei seinem Bruder. Einige steife Zeilen, die Christian Ludwig dem Bruder für ein Gedicht über eine Gemäldesammlung vorschlug, haben die Nachahmung der schönen Natur in der historischen Malerei zum Gegenstand:

" ... und wie (bei Poussin) das höchste Licht
mit unzerstreuter Kraft durch jene Bäume bricht".

Dagegen:

"Im Rembrandt und Bassan die wunderbare Gluth..."³⁰³⁾.

Zu dem Kreis der Dichter nach dem horazischen Prinzip des "ut pictura poesis" gehörten Brockes und der Schweizer Albrecht von Haller, der mit seinem 1728 entstandenen Gedicht "Die Alpen", eine sentimentalische Naturbetrachtung, bahnbrechend für diese Art des Naturgefühls für das deutsche 18. Jh. geworden ist³⁰⁴⁾. Sowohl er wie sein Freund Friedrich v. Hagedorn verdanken diese Impulse gleichermaßen englischen Einflüssen, ihren Englandsaufenthalten 1728 bzw. 1730, wo zu dieser Zeit die Landschaftsdichtung und die Entwicklung der neuen "natürlichen" Garten- und Landschaftskunst einander bedingt haben. Diese Einflüsse sind es neben der formalen Nachahmung antiker, vor allem horazischer und anakreontischer Vorlagen, die Hagedorn verarbeitete. Indem er die "fremden" Vorbilder in deutsche Sprache übertrug, schuf er wichtige Voraussetzungen für die um 1750 bereits stabilisierte subjektive Gefühlskultur³⁰⁵⁾.

In dieser Dichtungsgattung herrschen, wie Ludwig Kämmerer an Haller und Hagedorn gezeigt hat, die Stilelemente der sanften Bewegung und der Farbe zur Beschreibung eines Zustandes oder Seelenvorganges vor. Formen, Linien, Flächen werden zur Bewegtheit, Farben zur schillernden bunten Wirrnis und daraus ergeben sich stets wechselnde Wirkungen ästhetischer Eindrücke als eigentlicher Gegenstand der Dichtung.

Licht- und Schattenkontraste, Lichtreflexe sind zur Schilderung von natürlicher Landschaft maßgebend, eine Verschmelzung von Farbe und Schatten wichtiger formaler Faktor³⁰⁶⁾.

Wechselnde Wirkungen sinnlicher Eindrücke in der sanften schillernden Bewegung der Formen, alles Gegenständlichen, der Lichtreflexe, auch musikalischer Töne, Gehör und Gesicht, Geruch, Geschmack und Gefühl stellt er in der Nachahmung von Geräuschen, Tönen etc. unmittelbar, bewußt, derb und naiv mit sprachlichen Mitteln dar, indem er möglichst bunte Bilder des natürlichen Lebens illusioniert, wie es nur in der Kunst möglich erscheint.

Menschliches Interesse an der universalen Natur und Freude an der Landschaft gehören nach Horaz zusammen. Als Dichter ist F. v. Hagedorn Zuschauer der Empfindungen und Handlungen des Landvolkes, der Schäfer, der Tiere, der Pflanzen und stellt sie als aneinander teilnehmend dar, wobei sie oft schmückende Funktion in der Landschaft haben.

Zugleich überträgt er die eigenen Empfindungen auf landschaftliche Faktoren. Als schäferlich kostümierter Dichter in der illusionierten Landschaft ist er maskierter Darsteller geträumten, erdichteten Lebens.³⁰⁷⁾

Für die Präzisierung des Naturgefühls, das sich nach der Jahrhundertmitte in der breiten Öffentlichkeit durchgesetzt hatte und das dann Christian Ludwig v. Hagedorn auch für die Betrachtung von Malerei angewandt wissen wollte, ist dieser Zweig der Naturdichtung Friedrich v. Hagedorns, Brockes, v. Hallers und Zacharias' als primäre Quelle geeignet.

Die Übertragung des Gefühls auf die Natur war der Beschreibung "dichtender" Malerei wie "malender" Dichtung selbst eigen³⁰⁸⁾. Für die Anwendung eines solchen Naturgefühls, wie sie die Dichtung ausmalte, auf die Malerei gilt: in der "malenden" Dichtung werden Landschaft und Licht auf die Bewegung hin stilisiert, die Dichtung gibt ein bewegtes "Bild" des Seelenvorgangs oder des Gemütszustandes. Die Kriterien der Bewegungsillusionierung, Helldunkel und Licht, stammen

aber aus der Malerei und werden auch bildhaft angewandt³⁰⁹⁾. Hier ist interessant zu beobachten, daß das Bedürfnis nach "dichterischer", subjektiver Empfindungsäußerung durch die Kunstkritik (C. L. v. Hagedorn) auch in die Malerei hineingesehen wurde und die Aufforderung an zeitgenössische Maler erging, Bilder zu malen, die der Phantasie das ausführliche Ausmalen des rührenden Hergangs einer Geschichte erleichtern und die darin eine Moral enthalten. Der Gleichnischarakter sollte wie in der Natur- und Lehrdichtung in der Einkleidung oder Verhüllung bestehen bleiben³¹⁰⁾. Die Allegorie, die "von Gedanken strotzt, doch minder hat zum Fühlen" (Les-sing)³¹¹⁾, war C. L. v. Hagedorn folgerichtig zugunsten der Ausführlichkeit "bloßer Geschichten" mit den "sinnlichsten Zeugen erregter Leidenschaften" abgelehnt worden, da die "Stimme des Herzens" von übersteigertem "Witz" auch in Allegorien so oft "überschallet" werde³¹²⁾.

Dichtung und Malerei aber haben dasselbe Mittel zur Veranschaulichung der malerischen oder dichterischen Vorstellungen: die Nachahmung der schönen Natur, die sinnlichsten Ausdruck bekommen und gefallen müsse. "Epische Gedichte, Trauerspiele, Lustspiele, Idyllen oder bloße Landgedichte - alle diese höhere und niedere Poesie treffen Sie auch in der Malerey an"³¹³⁾.

Bedeutung des Kolorits in der Naturdarstellung

Aufgrund dieser dichterisch - subjektiven Vorstellung von Nachahmung der mannigfachen Natur, der in ihr beschlossenen Wahrheit und der von ihr ausgehenden sittlichen Wirkung in den Werken der Malerei wird nun verständlich, daß Hagedorn die naturillusionierenden koloristischen Leistungen der niederländischen Maler positiv bewertete und entsprechend dem erzieherischen Charakter seiner Schriften zur Nachahmung empfehlen konnte. In diesem Zusammenhang soll im Folgenden Hagedorns differenzierte Wertung der Kunst Rembrandts und der aus ihr hervorgegangenen Schule dargestellt werden. Aus dieser Beurteilung Hagedorns erhielten die Rembrandtnachahmungen des 18. Jh. ihre Berechtigung.

Geschichte des Kolorits in der modernen Malerei

"Es würde, ohne Rücksicht auf die mit Licht und Farben prangende Natur, vergeblich seyn, ein Feld zu öffnen, auf welchem Niederdeutschland und Venedig unendliche Schönheiten für die Kunst gefunden haben" 314).

Mit dieser Feststellung leitete Hagedorn das vierte Buch seiner "Betrachtungen" ein, das vom Kolorit handelt und einen "Beitrag zur kritischen Geschichte der Farbengebung" enthält.

Dieser Abriß beginnt mit den Venezianern, die als vollendete Nachahmer der Natur durch getreue Imitation der Farben und deshalb Nachahmer der Wahrheit gelten. Giorgione und Tizian waren für ihn vor Roselli und Bellini die Vollender dieser venezianischen Schule 315).

Die weitere Entwicklung wurde in direktem Anschluß an die venezianische Malerei durch die Niederländer bestimmt. "Endlich stellt Rubens ein neues Licht auf. Er war in der Farbengebung für die verstärkte Natur, ein deutscher Giorgione und in der majestätischen Zusammensetzung andern zur Aufklärung gebohren" 316).

Die Vollkommenheit seiner Vorgänger vereinigte er in seiner Gewalt in einer willkürlichen Manier, die immer Nachbild der Natur sei.

Er konnte sogar "diejenigen idealischen Schönheiten, von welchen die Zeugnisse der Alten unsern Gefühle reden, zur Wirklichkeit bringen. Nur das Erhabene und Schöne nähret

seinen Geist, und dieser Geist ist schön, wie sein Herz rechtschaffen" ³¹⁷⁾.

Diese Charakterisierung Rubens' deckt sich mit der akademischen Vorstellung des "pictor doctus" und trägt die Züge des schon bei de Piles für Rubens entworfenen Bildes vom "peintre parfait", der sittlich hochstehend und mit Gemeinsinn begabt sein müsse ³¹⁸⁾.

"Der gefälligste Unterricht seiner Lehrlinge vergnügt ihn, als eine angenehme Pflicht für das gemeine Wesen. Er zieht eine Schule, die seiner würdig ist; und nur bey ihr höret man auf, die Griechen zu vermissen" ³¹⁹⁾.

Vorbildlichkeit des niederländischen Kolorits für die Naturdarstellung

Hagedorn möchte jedoch nicht bei diesem großen Vorbild stehenbleiben, sondern die Kenntnis des Lesers über die Malerei erweitern, indem er auf die Vielzahl weniger vollkommener niederländischer Meister hinweist, die man in Kunstsälen betrachten könne, an denen man die Natur in den schönsten Farben einfach und wahr in ihrer Mannigfaltigkeit nachgeahmt sehe.

Die niederländische Schule gefällt Hagedorn, wegen der breiten Streuung der Meister, die aufgrund der "einfachen" Naturnachahmung unmittelbare zahlreiche Abbilder ihrer Umwelt geliefert hätten. Da sie die Natur malten, wie sie ist, sei sie Anleitung zum richtigen Sehen der Natur: Verschiedene Wirkungen des Lichtes, Veränderungen der Farben in unterschiedlicher Beleuchtung und Plastizität der Körper im Lichtschein, zu allen Tageszeiten, Wetterlagen etc. ³²⁰⁾.

Die breitgestreuten natürlichen Schönheiten sammelten sie mit der ihnen eigenen Manier der "eingeschlossenen Lichter" (Widerscheine) und verliehen ihren Gemälden mit den "Geheimnissen" ihrer sogenannten "Zauberey der Farben" anziehende Wärme, Einfalt und Wahrheit des Ausdrucks ³²¹⁾.

"So unwiderstehlich ist der Ausdruck der Gedanken des Herzens, wenn er zumal mit der Zauberey der Farben vergesellschaftet ist"³²²⁾.

Hagedorns Rembrandtbild

Unter dieser Vielzahl niederländischer Kleinmeister und Nachahmer der "einfältigen" Natur habe Rembrandt eine in jeder Weise eigene Entwicklung genommen.

Als erster deutscher Kritiker des 18. Jh. unternahm Hagedorn 1755 eine umfangreichere Verteidigung der Malerei Rembrandts und seiner Schule.

Bereits nach 1740 hatte Hagedorn als Amateur Radierungen in Rembrandts Geschmack gemacht und diesen Landschaften gegenüber Harms besondere Bedeutung zugemessen³²³⁾.

1743 riet er seinem Bruder Friedrich von der Lektüre der wichtigsten kunsttheoretischen Bücher für den Anfang ab:

"Da ist von nichts geringern, als von den sogenannten Antiquen, von der Zeichnung eines Raphaels und dem heroischen Geschmack des Poussins, oder von den Annehmlichkeiten des Correggio und den Affecten des Le Brun die Rede gewesen. Was darunter war, erweckte großen Ekel.

Rubens und Rembrandt würden, weil ihre Zeichnung nicht allemal die edelste gewesen, bey ihnen kaum merkwürdig seyn, wenn nicht zu gutem Glück ein wohlgereiseter Richardson (le fils) solcher Künstler mit Ruhm gedachte"³²⁴⁾.

In diesem Sinn schrieb Hagedorn 1762:

"Zwischen allen diesen Sternen der rubenischen Schule erscheint Rembrand, ich möchte bald sagen, als ein Comet, der seine eigene Bewegung hat. ...

Es ist die Eigenschaft guter Gemähldes, den Beobachter von Ferne an sich zu rufen, und wenn er herbey gezogen ist, ihn durch die Wahrheit des Ausdrucks zu halten. Diese Eigenschaft erfüllte die ganze Absicht unsers Künstlers und seiner Schule.

Allein, als die einzigen Mittel zu derselben, verband er die Vortheile des Hellen und Dunkeln, des Lichts und des Schattens und war dessen Gesetzen solange getreu, als sie zu seinen Absichten dienten. Kühner in deren Ausführung, als in der Folge der mit sanftern Schatten gefälligen Natur, nöthigte er hernach Licht, Schatten und Widerscheine, in seine Gemählde, wie ein gewisser Geschichtschreiber, um die Wahrheiten unbekümmert, schimmernde Begebenheiten in seine Geschichte. - Was verbirgt ihre Fehler? - Was entschuldigt, antworte ich darauf, den Ariost? Die Poesie des Stils" ³²⁵⁾.

Raphael sei in der Zeichnung, Rembrandt im Kolorit nachzuahmen. "Wie vielmehr trifft dieses, im umgekehrten Fall, von der, Farbengebung auf die Verbesserung der Zeichnung zurückzugehen, in der Nachahmung des von Kennern mit Recht so beliebten Rembrands ein! Die ausnehmenden Vorteile, womit dieser trefliche Meister Licht und Schatten geltend macht, das Auge des Betrachters gleichsam mit Gewalt an sich reißt, und mit der überredenden Zauberkraft der Farben schmeichelnd bey sich behält, sind eben so viel würdige Vorbilder der Nachahmung.

Auch in seinen Kupfern sind die Züge seiner Nadel so viel freye Ausdrücke der Zeichnung, als ihr Ausdruck selbst, in Ansehung der Wirkung und des sanften Schmelzes (wenn ich mich von Kupfern dieser Art so ausdrücken darf) mit Gemälden um die Wette streitet.

Allein die geringere Natur, der Rembrand gefolgt ist, läßt sich leicht in der Nachahmung absondern" ³²⁶⁾.

Hagedorn benutzte für die Charakterisierung der Vor- und Nachteile von Rembrandts Malerei Begriffe, die er auch bei der Kennzeichnung der venezianischen Schule, Giorgione, Tizian, Veronese verwandt hatte.

Auch Rembrandt beschränkte sich auf Darstellung "einfacher" Wahrheit wie sein Lehrer Tizian ³²⁷⁾ und vernachlässigte das Übliche und vor allem die Antike. Wie Veroneses Bilder bestehen seine Gemälde aus dem "Schmelz täuschender Farben"

und wirken von weitem besser als von der Nähe.

Auch Hagedorn beschreibt Rembrandt als Gegenpart zu Rubens, obwohl er beide als niederländische "Naturalisten" gegen die phiposophisch-akademische Kritik vereint in Schutz nahm ³²⁸⁾.

Rembrandt ist auch für ihn Verkörperung des "pictor vulgaris" und alles andere als ein "peintre parfait".

"Bey dem Rembrand verbanden sich Geschicklichkeit, Vorurtheile und Eigensinn. So bald er, durch seine lockende Farbenmischung und eben so reizende Stärke in der Zusammenstimmung des Lichts und des Schattens, den Beyfall seiner Zeit erzwungen hatte, ward alles Zufällige ein Opfer seiner Willkühr.

Vielleicht, daß ihm auch seine geringe Abkunft und Erziehung die Wichtigkeit geschichtsmäßiger Umstände, und der Beobachtung des Ueblichen, zu lange verborgen gehalten, oder er diese Obliegenheit, auch nachhero für die Erhöhung des Ganzen im Gemählde, nicht unter demjenigen Lichte angesehen, unter welchem Laïresse sie erblickte" ³²⁹⁾.

Er wiederholte also die seit Baldinucci bis Gersaint gängigen Urtheile über Rembrandt ebenso wie Winckelmann, Lessing und Mengs, jedoch mit weit größerer Ausführlichkeit. Er bemängelte:

1. unrichtige Zeichnung durch fehlendes Antikenstudium
2. Vernachlässigung des Üblichen; er kümmere sich nicht um die rechte Kostümierung,
3. ausschließliche Nachahmung der "gemeinen" Natur.
Z. B. habe er gemeines Volk in frommen Sujets dargestellt, wo eher vornehme, engelsgleiche Physiognomien angebracht seien, um Respekt einzuflößen und das Interesse des Betrachters zu vermehren,
4. allzu dunkle "schwarze" Manier.

Hagedorn betonte in diesem Zusammenhang jedoch ausdrücklich, daß diese Fehler Rembrandts kein Grund zur Verachtung seien, denn durch viele andere Seiten empfehle sich seine weder schlechte noch mittelmäßige Kunst. Die augenscheinlichen Fehler seien verzeihliche Nachlässigkeiten, deren Ursache in der Schwachheit menschlicher Natur begründet liege³³⁰⁾.

Dieses Urteil geht über die akademisch-philosophische Kritik an Rembrandt, die oben dargestellt wurde, hinaus. Selbst diese hatte, trotz der Verachtung aller Schwächen dieser Kunst, die malerische Qualität anerkannt. Rembrandt war für sie nur Maler in handwerklichem Sinn, seine hochqualifizierte Maltechnik wurde gelobt.

Demgegenüber stand die positivere Wertung Rembrandts, die von dieser Bewunderung seiner malerischen Leistung ausging, bei Sammlern und Kunstliebhabern, für die Hagedorn in engem Kontakt mit den Malern mittel- und kleinformatiger Kabinettbilder in Wien, Frankfurt am Main, Mannheim, Düsseldorf, Hamburg und Dresden die geläufigen Meinungen formulierte. Er brachte sie in ein System, das aufgrund der Entwicklung einer bestimmten Form des Naturgefühls im Rahmen der in der Kunstphilosophie tradierten Nachahmungstheorie von den Auffassungen der akademischen Philosophen und Maler entschieden abwich.

Rembrandt war für ihn eine widersprüchliche Persönlichkeit, wie es die Künstlerlegende seit Baldinucci bis Gersaint tradierte:

Aufgrund seiner eigentümlichen Charaktereigenschaften - sein Hang zum niederen Stand, Geldgier, Vorliebe für Kuriositäten, Eigennutz - habe sich Rembrandt bewußt klassischen Vorbildern verschlossen, und arbeitete in einem, durch diese Eigenschaften bedingten, ihm allein eigenen Stil, der Ausdruck seines Naturells gewesen sei. So berichtete noch Gersaint 1751 den Topos von den bizarren Lumpen, die Rembrandt als "seine" Antiken angesehen habe³³¹⁾.

Bei Hagedorn erhielt aber der geläufige Vorwurf, Rembrandt habe die Malerei nur nach natürlichen Anliegen, aber nicht kunstgemäß betrieben, eine neue Wendung, weil trotz des Vorwurfs der Willkür in Darstellungsform und der oft zu kontrastreichen Helldunkeltechnik die Bewunderung für das ursprüngliche Talent, das aus sich selbst und der freien Natur Großes zu leisten imstande sei, überwog³³²⁾. Der Vergleich mit Brouwer zeigt die Annahme, Rembrandt habe im Gegensatz zu diesem einen höheren Grad an Invention besessen:

"Wenn Rembrand Engel und Heilige in einigen Gemälden und Kupfern zu unedel gezeichnet hat, so behält der Gegenstand an und für sich die ihm eigenthümliche Höhe: und wenn im Gegenteil Brouwer sein Landvolk in seiner Art noch so richtig, und in jenem malerischen Verstande edel zeichnet, so bleibt der Gegenstand allemal niedrig, und wird, nachdem der Künstler den Wohlstand vergißt, höchst unedel ..." ³³³⁾.

Aus der Verknüpfung von Rembrandts "sonderbarer", starker Persönlichkeit, die man teils aus der Vitenliteratur, teils aus der Betrachtung^{der} Kunst selbst ableitete, mit ebensolchen Fiktionen von seiner angeblichen Lebensweise entstand auch in Deutschland um die Mitte des 18. Jh. die Auffassung von Rembrandts Kunst als Produkt seiner subjektiven Nachahmung der sichtbaren Welt, als "seine Natur".

Die Sitten des Künstlers hatte schon Horaz als Basis der Kunst bezeichnet. Von Horaz ging Hagedorn bei seiner "Sittenlehre des Künstlers" aus³³⁴⁾. Da Rembrandt als unkultiviert galt, mußte es seine Kunst auch sein. Der Gedanke entstand

jedoch umgekehrt. Da man in seiner Kunst naive Illusionierung der mannigfaltigen Natur sah, konnte der Maler selbst nur einen ähnlichen niederen Naturbegriff haben. Folglich also mußte er eine unkultivierte, einmalige "Kuriosität" menschlicher Artung gewesen sein, dessen Kunst dann nur einen niedrigen Naturbegriff abbilden konnte. Hagedorns Urteil über Rembrandt ist diesbezüglich nicht konsequent, da er die Vitenkritik repetierte, andererseits aber die relative Erhabenheit von Rembrandts Kunst etwa im Vergleich zu Brouwer hervorhob.

Hagedorn scheint die als genial empfundenen Talente Rembrandts in einem nicht völlig deutlichen Gedankengang aus der Genievorstellung Longins heraus zu interpretieren ³³⁵).

Hier ist die Besprechung einer Shakespeareübersetzung Wielands in der "Bibliothek" von 1763 interessant, weil auch darin, analog zu Hagedorns Versuch der "unparteilichen" Würdigung Rembrandts, ein Künstler trotz oder hier gerade aufgrund seiner "Mißachtung" der Regeln eine große Wirkung auf das Publikum hatte. Auch hier wurde seine Bedeutung in der unmittelbaren Verbundenheit mit der "Quelle", der Natur selbst, gesehen:

"Der unnachahmliche Shakespeare ist ein Stein des Anstoßes für den ganzen Schwarm dieser strengen Kunstrichter. Wer aber wird nicht lieber eins von seinen Schauspielen lassen, wo nicht eine einzige Regel des Theaters beobachtet ist, als irgend das Werk eines neuen Criticus, worinnen wider keine einzige verstoßen wird? ...

Die Natur selbst scheint ihn zu ihrem Vertrauten gemacht, und ihn durch alle ihre innersten Winkel und Tiefen geführt zu haben. Er mag große, erhabene, gewaltige Leidenschaften schildern, oder sich bis zu dem niedrigsten Pöbel herablassen, so bleibt er allezeit Shakespeare, das ist vortrefflich: seine Sprache ist überall die Sprache der Natur, und er scheint selbst in die Geheimnisse der Geister eingedrungen zu seyn, und seinen Hexen bey mitternächtlichem Mondschein ihre Sprache abgelernt zu haben" ³³⁶).

Die Analogie mit Rembrandt gründet auf einem, ähnlich bei Hagedorn geäußerten, Naturbegriff und dessen Anwendung auf einen Künstler, obgleich wiederholt werden muß, daß Hagedorn Rembrandt kein ebensolch uneingeschränktes Lob erteilte. Dennoch sei er ein großer Meister gewesen, würdig, eine berühmte und mindestens ebenso starke Schule zu begründen wie Rubens³³⁷⁾.

Rembrandts "Schule"

In Hagedorns System der Nachahmungstheorie war es im Gegensatz zu den erörterten Auffassungen von Mengs, Winckelmann und Lessing möglich, Rembrandts Genie voll anzuerkennen, und ihn zugleich trotz Ermangelung aller Vollkommenheiten in seinen Werken an den Anfang einer entwicklungsfähigen Schule, "la branche particulier de Rembrand", zu stellen³³⁸⁾.

Diese Einstufung entspricht logisch der Stufung des de Piles und Hagedornschen Wahrheits- und Naturbegriffes, wobei der Meister die "erste" oder "einfältige", "gemeine" Natur und Wahrheit mit dem "Naiven" oder "Treuerherzigen" verband. In Rembrandt erkannte Hagedorn eine Verkörperung sittlicher, überredender Leidenschaften im Gegensatz zu den pathetischen des Rubens.

Erst durch eine genaue Klärung der "Fürs und Widers" könne seine Malerei in ihrer ganzen Bedeutung für die weitere Entwicklung der von ihm begründeten Malereischule erkannt werden.

Berichtigung der Manier des Meisters durch die Schüler

Obgleich das Genie des Meisters durch die Intelligenz seines Helldunkels und seines stolzen, geistreichen, "zauberischen" Pinsels hinreichend bewiesen sei, müsse hinsichtlich der von allen gerügten Eigenschaften seine Schülerschaft mit ihm verglichen werden³³⁹⁾.

In der von ihm begründeten spezifischen Malereischule gilt seine Richtung als weiterhin entwicklungsfähig, so daß die Mängel, die er selbst nicht vermeiden konnte, durch die Schüler und Nachahmer beseitigt werden können.

Zwar könne man auch Schülerwerke sehen, die den Meisterwerken Rembrandts unterlegen seien, doch liege ihre Überlegenheit meist in der "edlen und korrekten Zeichnung".

In ihren Werken sind nach Hagedorn also nicht bloß Einzelleistungen, sondern spezifische Fortschritte in bezug auf die "maniera" des großen Lehrers zu sehen.

Die Schüler hätten auf größere Vollkommenheit dieses Stils hingearbeitet. Vollkommener heißt: edler in den Charakteren, klarer in der Verteilung der Gruppen, ausgeführter bis zur Perfektion des "beau fini".

In der von Nicolai in der "Bibliothek" veröffentlichten Zusammenfassung des "Lettre" wurden Eekhout und Poorter als die repräsentativsten Mitglieder der "Rembrandischen Schule" vorgestellt:

"Unter allen Schülern des Rembrand ist Gerbrand van den Eekhout derjenige, der dessen (Rembrandts) Manier am genauesten beybehalten hat: daher dessen Gemälde öfters für Rembrands angesehen werden. Wilhelm de Poorter hält man auch für einen Schüler von Rembrandt; er zeichnete aber edler als sein Meister, wählte sich aber hernach bekanntermaßen einen andern Weg, und brachte die schöne Ausarbeitung auf einen hohen Grad der Vollkommenheit. Nikolaus Maas und Philip Koning wählten eine hellere Manier als ihr Meister"³⁴⁰⁾.

Hagedorn beurteilte die eigenen Leistungen der Schüler als Entscheidung gegen bestimmte Fehler des Meisters, eine Auffassung, die schon Houbraken geäußert hatte.

Dou habe anfangs noch in der Manier des Rembrandt gearbeitet, ehe er später einen neuen Weg beschritten habe, "en portant le beau fini à la perfection". Auch Koninck änderte seine Manier aus Gründen, die eine Kritik an Rembrandt eingeschlossen hätten³⁴¹⁾.

Rembrandts dunkle Manier sei dabei der Hauptgegenstand aller Kritik:

Ein dunkler Grund vermische sich mit den Konturen der Figuren und verursache die vielgerügte unkorrekte Zeichnung, übermäßige Schatten brächten große Lichtmassen ohne nennens-

werte Kunst hervor. Daher beruhe die dunkle Manier nicht auf der Naturnachahmung, sondern sei eine von ihr abweichende Verstellung des Malers und falle deshalb in das Gebiet malerischer Freiheiten.

Jedoch entferne sich der Maler, der diese schwarze Manier Rembrandts vermeide, nicht von seinem Vorbild. Im Gegenteil nähere er sich ihm wieder bezüglich anderer, schöner Gemälde Rembrandts, die eine mäßige Durchsichtigkeit durch transparente Farben, Drucker und geschickte Reflexe, also ein sogenanntes "Relief" besitzen. Der Betrachter sei dann soweit getäuscht, daß er die dargestellten Figuren umschreiben möchte³⁴²⁾.

Die höchste Form dieser Art Täuschung durch Relief erbringe Correggio in seinem Hl. Georg in Dresden, wo die Gegenstände klar wie in einem Spiegel erschienen³⁴³⁾.

Für die fruchtbare Entwicklung der Schule war nach Hagedorn aber nicht nur der Aspekt dieser zu berichtigenden Mängel Rembrandts wichtig.

Die als positiv empfundenen Eigenschaften von Rembrandts Kunst seien vorbildlicher Gegenstand von Nachahmungen, da sich die "geringere" Natur, der Rembrandt gefolgt sei, in der Nachahmung leicht absondern lasse.

Dagegen müsse die "Zauberkraft" seines Helldunkels und seiner Farben, die besonders in den helleren Arbeiten deutlicher zum Ausdruck kommen, so nachgeahmt und der Verbesserung der Zeichnung nutzbar gemacht werden, wie der Meister sicherlich sich selbst verbessert hätte, hätte er nur länger gelebt³⁴⁴⁾.

"Unzeitige" Nachahmer Rembrandts

Innerhalb dieses Systems einer kontinuierlich fortschreitenden Entwicklung der Malerei mit ihren verschiedenen "Zweigen" oder Schulen unterschied Hagedorn neben den zeitgenössischen Schülern und Nachahmern auch sogenannte "unzeitige"³⁴⁵⁾, d. h. nicht gleichzeitige Nachahmer Rembrandts, die seine Richtung weiterentwickelten.

Den Charakter eines guten Nachahmers überhaupt bezeichnete Hagedorn mit den Eigenschaften der Einfühlung und des verstandesmäßigen Objektivierungsvermögens, beide durch Anwendung der Kunstregeln im Bilde faßbar gemacht. Gemeint ist hier der "bewußte", "empfindsame" Nachahmer:

"Er sieht sein Muster mit demjenigen Auge an, mit welchem es dessen Urheber vielleicht selbst betrachten und in der Kunst weiterzuschreiten nicht abgeneigt sein würde"³⁴⁶).

Auch bei den modernen Rembrandtnachahmern unterschied er zwischen bewußten und unbewußten.

Der "bewußte" Nachahmer versucht eine Wahl der schönen Natur zu geben, indem er die bloße Natur, der sich Rembrandt in seinem Helldunkel und den Farben am meisten genähert habe, in seiner Manier nachahmt und sie mit "idealischer" Natur verbindet, die er in andern, hierfür vorbildhaften Meistern erkennen könne. Durch eine solche Zusammensetzung bringt er schöne Natur und vollkommene Wahrheit zur Darstellung.

Rembrandts "niedere" Natur werde durch eine solche Zusammensetzung veredelt, in der dann die schönsten Teile großer Kunst, hier jetzt als "zweite" ausgewählte Natur zu verstehen, gesammelt und vereinigt sind.

Am Beispiel des Rembrandtschen Ganymed in der Dresdener Galerie, den er mit einer bei Plinius überlieferten antiken Skulptur desselben Themas von Leochares vergleicht, gab Hagedorn einen Hinweis für die Praxis solcher Zusammensetzungen:

"Es denke demnach der freynachahmende Künstler wie Leocras, und mahle wie Rembrandt"³⁴⁷).

Dietrich als "unzeitiger" Nachahmer Rembrandts

In diesem Sinn beurteilte Hagedorn die Nachahmungen des Hofmalers C. W. E. Dietrich in Dresden, den er als den besten modernen Rembrandtnachahmer aufführte³⁴⁸).

Seine Gemälde dienten ihm oft zur Erläuterung seiner Lehrsätze, da sie erkennbar zusammengesetzte Imitationen der

bei ihm beschriebenen Art darstellten. Seine Gemälde im Geschmack Rembrandts hob er besonders im Zusammenhang mit der Verwendung des "faux jour" im Bilde hervor:

In bestimmten Fällen erkannte Hagedorn Rembrandts dunkle Manier an, z. B. bei der Darstellung düsterer Orte, etwa eines Tempelinnern.

Rembrandt und seine besten Nachahmer, darunter Poorter in seinen Opferszenen und Dietrich mit modernen Imitationen hätten sich dabei häufig des sogenannten "falschen Tages" (faux jour) bedient³⁴⁹⁾.

Diese Darstellungsweise hat eine mäßige Durchsichtigkeit zur Folge, weil die Verdunkelung des Bildraums durch dampfend oder rauchend Nebel verbreitende Gegenstände wie Weihrauchbehälter oder ähnliches geschieht, die im Mittel- oder Hintergrund die Sicht behindern sollen.

Damit ergebe sich eine Einschränkung des Gesichtskreises auf den engeren Ort der Handlung, dem eine, der künstlichen Dämmerung und dem Darstellungsgegenstand entsprechende, konzentrierte Beleuchtung weniger Hauptfiguren entspricht.

Dieser "Ort" ist ein in seiner Dämmerung abgeschlossenes Areal, das mit seiner Beleuchtung eine Stimmung erzeugt, die ohne diese Art des "faux jour" weniger eindringlich zur Anschauung käme.

Dietrich gelinge dies in seinen Rembrandtnachahmungen, schrieb Hagedorn, sei es, daß der Darstellungsgegenstand einen abgeschlossenen Ort (lieu fermé) oder eine Landschaft darstelle³⁵⁰⁾.

Er beschrieb die Anwendung des Rembrandtschen Darstellungsprinzips bei Dietrich und Poorter, indem er es in einer Landschaft und bei einer Opferszene im Tempel nachwies.

"Dietrich läßt in einer seiner meisterhaftesten kleinen Landschaften ... das Auge des Beobachters der sanften Anhöhe eines ... Berges durch die immer weiter lockende Reize seines Pinsels folgen. ... Ungleich vorsichtiger ist die Gegend im Thale gegen den niedrigen Gesichtskreis

durch ein Dorf begrenzt, aus dessen niederen Hütten ein Rauch aufsteigt, sich mit Dünsten des Erdbodens vereinigt, und das Auge durch eine angenehme Notwendigkeit auf das Hauptwerk des Gemäldes zurück führt.

Zufällige Auflösungen dieser Art haben auch in historischen Gemälden ihren Werth.

Etwas ähnliches pflegt bey gewissen Opferungen in dem rembrandischen Stil, wahrgenommen zu werden. Z. B. in dem Ihnen bekannten Orakel des Apolls, das Wilhelm de Poorter geschildert hat. Da verdunkelt ein Dampf, die geräumigen Hallen des Tempels in der Entfernung um so viel, als nöthig ist, den Beobachter bey der Handlung des befragten Orakels zu halten, und läßt soviel Durchsicht übrig, als erfordert wird, durch den Umfang der Halle, und durch eine geflissentliche Einsamkeit eine Art von heiligem Schauer zu erwecken" ³⁵¹⁾.

Wie hier das Gestaltungsprinzip des "faux jour" werden durch Hagedorn, wie oben dargestellt ist, auch andere Gestaltungsprinzipien wie die "Zauberkraft der Farben" und das Bewegung illusionierende Helldunkel nicht allein Rembrandts, sondern der holländischen Schule überhaupt vorbildlich für die "unzeitigen" Nachahmer wie Dietrich. Das faßte Hagedorn in dem "Brief über die Malerey", publiziert in der "Bibliothek" 1760 noch einmal programmatisch zusammen:

"Das Studium der Natur ist ohnstreitig das einzige, was uns bilden kann: Es ist daher sehr verdrießlich, daß die Art junge Leute zu unterrichten, diesem gerade entgegengesetzt ist; man läßt sie kopieren, und was für Stücke? ...

Die Niederländer haben ihre vortrefflichen Farben einzig und allein ihrer guten Kenntniss der Natur zu danken: Titian und Correggio sind ihr knechtisch gefolgt, ehe sie sich an die Meisterstücke gewagt ...

Vielleicht hält man mich für einen blinden Anhänger von den Niederländern ... Die Niederländer haben auch ihre großen Fehler, sie haben sie aber nicht in diesem Theile (in der Farbgebung): denn ihre Schüler werden bloß von der Natur unterrichtet. Sie sind es also, die man kopieren sollte,

weil sie sich diesem großen Endzwecke am meisten genähert haben.

Aber warum schöpft man nicht lieber gleich aus der Quelle?... Hat man aber wohl zu fürchten, daß unsere Schüler in die Fehler der niederländischen, der deutschen und holländischen Schulen verfallen könnten, die die Natur ohne Wahl und mit all ihren Fehlern vorgestellt haben?

Das Übliche und die Art zu zeichnen, die wir studieren, ingleichen die schönen Wissenschaften, die Historie und die Fabeln, von denen wir eine gute Kenntnis haben, werden diese Furcht leicht aus dem Wege räumen.

Unsere Sitten und unsere Erziehung können den niedrigen Ausdruck ihrer Charaktere nicht vertragen; unterdessen können wir doch ihre Zauberkraft nicht genug bewundern. Eine genauere Kenntnis der Natur könnte uns eben dahin führen; wir erwählen aber den entgegengesetzten Weg. Doch sind wir überzeugt, daß diese Tinten, dieser markichte Pinsel, diese gelehrte Vereinigung ihrer Farben, diese Einsicht in Licht und Schatten, diese Übereinstimmung, die bey der niedrigen Wahl ihrer Vorstellungen so eine vortreffliche Wirkung thun, in einem edlern Gegenstande weit bewunderwürdiger seyn würden.

Die Einfalt, die in ihren Gemälden herrscht, ist eine lebhafte Abbildung ihrer Sitten, und ein Merkmal, daß sie in der Schule der Natur unterrichtet worden sind: es fehlte ihnen bloß an ausgebildeten Verstande. Sie verursachen uns aber einen empfindlichern Reiz, selbst an der Seite unserer besten Meisterstücke (so viel Eindruck kann die Wahrheit auf unsere Sinne machen) und indem wir das große Genie der einen bewundern, so können wir unmöglich der Wahrheit der andern den Beyfall versagen..."³⁵²).

In diesem Sinne sind die "Naturnachahmungen" der Holländer und Rembrandts als eines besonders charakteristischen Malers unter ihnen mit dem Ansatz zur Schulbildung im 18. Jh. nachahmungswürdig.

Dietrich, wie oben analysiert wurde, hatte in dieser "ver-

bessernden" Art Rembrandt nachgeahmt. Die Verbesserung der gemeinen Natur Rembrandts ist in seinen Nachahmungen deutlich zu erkennen und wegen ihres bewußt belehrenden Charakters nachvollziehbar. Zuweilen ging er damit soweit, daß der Ansatz einer Nachahmung Rembrandtscher Manier im Bild nur noch entfernt zu erkennen ist (Lazarusbild 1737).

Wie Dietrich sind auch Adam Friedrich Oeser, Georg Friedrich Schmidt und Daniel Chodowiecki als "unzeitige" Nachahmer Rembrandts anzusehen. Das soll im folgenden gezeigt werden.

III Leipzig: Adam Friedrich Oeser

A. Kunstkabinette und Kunstbestrebungen in Leipzig

Die freie Reichsstadt Leipzig entwickelte gegen die Jahrhundertmitte eine gesteigerte kulturelle Aktivität, bedingt durch ihren wachsenden Wohlstand als Handelsmetropole Sachsens. Dieser manifestierte sich unter anderem auch in der Bildung zahlreicher privater Sammlungen, die vielfach dem alten Typ der Kunst- und Wunderkammer entsprachen.

Aus solchen, den Schwerpunkten nach Naturalienkabinetten, entstanden vor und um 1750 durch Spezialisierung die beiden bedeutendsten Kunstsammlungen Leipzigs, die der Kaufleute G. Winkler und J. Th. Richter^{352a)}.

Der Geschmack der Leipziger Sammler wigte sich wie dem der bürgerlichen Sammler, meist kaufmännischer Kreise in den freien Städten Frankfurt am Main, Hamburg, Danzig, aber auch in Residenzstädten mit aufstrebendem Bürgertum wie Berlin, deutlich der niederländischen Malerei des 17. Jh. zu³⁵³⁾.

Die sammelnden Kreise des gehobenen Bildungsbürgertums bestimmten ganz sicher das Verhältnis von Angebot und Nachfrage auf dem Kunstmarkt durch das Sammeln bestimmter Kunst entscheidend mit.

Floerke erwähnt die gesteigerte Anziehungskraft der großen Messen in Frankfurt am Main und Leipzig im 18. Jh. für Maler und Händler aus Holland, woher die Ausfuhr von Bildern des 17. Jh. am stärksten war³⁵⁴⁾.

Winkler bediente sich weiterhin der Dienste des Pariser Händlers Wille, mit dem er ein Abkommen über Lieferungen holländischer Gemälde und Zeichnungen getroffen hatte, für die auf dem Pariser Kunstmarkt ebenfalls große Nachfrage bestand.

Die Sammler größeren Stils bemühten sich nach dem Vorbild Dresdens um eine Intensivierung einer unabhängig von der Universität betriebenen, wissenschaftlich fundierten Kunstbetrachtung.

Ähnlich wie in Dresden um 1750 ein lockerer Kreis von

Gelehrten und Künstlern bestanden hatte, bildete sich 1763 in Leipzig durch Anregung des Sammlers und Kenners F.W. Kreuchauf (1727-1803) die "Sozietät von Gelehrten, schönen Geistern, Künstlern und Kunstgelehrten" ³⁵⁵).

Dem folgte 1764 von Dresden aus die Gründung einer Kunstakademie, als deren Direktor der Generaldirektor aller sächsischen Akademien v. Hagedorn den Dresdener Hofmaler Adam Friedrich Oeser ernannte, der im siebenjährigen Krieg von Dresden nach Dahlen und Leipzig übergesiedelt war ³⁵⁶).

Oeser bedeutete für den Diskussionszirkel der "Sozietät" eine Bereicherung, denn "plaudern und rasonnieren" war seine Methode, mit der er alles Gedankengut und Kunsttheorien vermittelte. Diese Fähigkeit hatte besondere Bedeutung für seine Lehrtätigkeit an der Akademie und für seine private Zeichenakademie, in der nicht nur gezeichnet, sondern auch neueste Dichtung gelesen wurde ³⁵⁷).

Einen Teil der Lehrstunden verbrachte er mit seinen Privatschülern in den Kunstsammlungen, die auch zentrales Interesse bei den Mitgliedern der "Sozietät" genossen, denn beim Betrachten der Kunstwerke in den Kabinetten Winkler, Richter und Kreuchauf entstanden ihre Diskussionen.

Wenn aus diesen Kunstliebhaberkreisen auch keine Programmschriften hervorgingen wie bei den Dresdenern, so gab es hier in bürgerlichen Kreisen eine für die dort beginnende Artikulation von Meinungen und Fragen zur Kunst wichtige Form des Gesprächs, das auf der Ebene des gelehrten Briefstils stand, dabei auch die Diktion der Maler benutzte, wie bei Hagedorn und den Pariser Salonkritikern vor Diderot festgestellt wurde.

In diesen Zusammenhang gehört die öffentliche Erörterung künstlerischer Grundsatzfragen in der in Leipzig

edierten "Bibliothek", später "Neue Bibliothek", die auch bürgerlicher Initiative aus diesem Kreis ihre Entstehung und Förderung verdankte³⁵⁸⁾.

B. Adam Friedrich Oeser (1717-1799)

1. Werdegang

Oeser³⁵⁹ war 1717 als unehelicher Sohn eines Berliner Handschuhmachers in Preßburg geboren. Aufgrund seiner zeichnerischen Begabung war er nach Wien gegangen, wo er unter anderem bei Raphael Donner lernte. Nach neunjährigem Wienaufenthalt kam er 1739 nach Dresden, wo er in erster Linie Umgang mit Gelehrten, voran mit dem Grafen von Büнау, suchte.

Es scheint, daß er im Umgang mit den Hofmalern am meisten von Dietrich beeindruckt war, wie sein Radierstil vermuten läßt. Gräfin Lanckoronska erwähnte bei der stilistischen Bestimmung von Oesers radierten Vignetten, daß für die Ausprägung seines Stils Dietrich generell mitbestimmend gewesen sei, denn Dietrich habe Oeser auf die Wichtigkeit der Rembrandtradierungen hingewiesen³⁶⁰⁾.

Seit dem Ausbruch des siebenjährigen Krieges vermittelte Oeser zwischen Leipzig und Dresden, besonders seit er als Akademiedirektor in Leipzig in engem brieflichem Kontakt mit Hagedorn stand³⁶¹⁾. Ein weiteres Tätigkeitsfeld war der Hof von Weimar, wo er seit 1758 bei Anna Amalie und Karl August von Sachsen-Weimar bis in sein hohes Alter nicht nur durch seine Arbeiten, sondern auch durch geistreiche, als belebend empfundene Plaudereien häufig und gern gesehener Gast war.

2. Charakterisierung seiner künstlerischen und kunstpädagogischen Tätigkeit

Oeser steht als eine vom Dresdener Kunstkreis geprägte Künstlererscheinung neben Dietrich und A.R. Mengs, deren systematische Verfahrensweisen ihm jedoch völlig fehlen.

Seine an launigen Einfällen reichen kunsttheoretischen Erörterungen entbehrten, wie Winckelmann in Rom und Goethe in der Erinnerung an seine Studienzeit bei Oeser feststellten, der letzten Klärung, und ähnlich ist es mit seiner Kunst³⁶²⁾.

Sie ist literarisch aufgefaßt und bedarf der Erläuterung. Darin lag ein zusätzlicher Reiz für ihn selbst, da hier die literarischen Fähigkeiten seine malerischen notwendig ergänzen müssen. So lieferte er eigene Beschreibungen zu seinen Gemälden, ebenso ausführlich taten das die Zeitgenossen³⁶³⁾.

Während Mengs Theorie und Praxis als akademischer Malerphilosoph miteinander verband, Dietrich sich nach einem bestimmten, Mengs' Richtung entgegenstehenden Sammlergeschmack orientierte und darin große Disziplin entfaltete, so war Oeser ein Künstler, der die manuelle Seite der Kunst vernachlässigte und auch keine schlüssige Kunstphilosophie entwickelte.

Chodowiecki überlieferte in seinem Reisetagebuch von 1773 den treffendsten Ausspruch Oesers über eigene Kompositionen: "Ich hab's ein bisschen angegeben."³⁶⁴⁾

Oeser war sich seiner Schwächen bewußt, wie der Beschluß einer Bildbeschreibung in einem Brief an Hagedorn deutlich zeigt:

"Der Wille und Gedanke mag wohl besser als die Ausführung seyn."³⁶⁵⁾.

Er sah seine Aufgabe als Künstler in der Erfüllung eines Lehrauftrages, indem er jedoch statt der Anonymität, die sowohl Mengs als Dietrich in ihrer Vorgehensweise charakterisieren (obwohl beide relativ feste Auftraggeberkreise hatten und Mengs zunächst einen nur kleinen Künstlerkreis mit seinen Schriften ansprach), eine bewußt subjektive Vermittlung von Gedanken und Empfindungen in Dresdener und später Leipziger und Weimarer Sammler- und Kennerkreisen anstrebte:

"... nächst dem Vergnügen, die Schönheiten in den Werken der Kunst aufzusuchen und zu bewundern, gibt es für den Künstler kein größeres, als seine Beobachtungen und Empfindungen einem einsichtsvollen Kenner mitzuteilen." 366).

Damit näherte er sich den Vorstellungen Hagedorns als eines Amateurs und Kenners, der durch Briefwechsel und Publikationen einen noch größeren Kreis des gebildeten Bürgertums ansprechen wollte.

Oeser vermischte in origineller Weise Kunsttheorie mit einführender Kunstbetrachtung, die für ihn einen literarischen Wert besaß. Auch diese skizzierte er nur leicht vor, um dem Gefühl und der Phantasie breiten Raum zu lassen, mehr als Hagedorn.

Dem entsprach seine Unterrichtsmethode vollkommen. Er muß ausführliche "Regieanweisungen" erteilt haben, die aber mehr einen globalen Begriff des Darzustellenden vermitteln sollten, während es den Schülern oblag, seine zwar anregenden, aber weitgefaßten Vorstellungen auszuführen, wie berichtet wurde:

"Von den Gesichtern und Körpern selbst überlieferte er uns mehr die Ansichten als die Formen, mehr die Gebärden als die Proportionen. Er gab uns die Begriffe von den Gestalten und verlangte, wir sollten sie lebendig werden lassen," 367)

Aus dieser Vorliebe für das Skizzenhafte heraus wählte er Handzeichnungen als Lektionsblätter, nicht Kupferstiche. Unfertige Zeichnungen sollten den Schüler dazu anspornen, das Blatt im Sinne des Künstlers zu vollenden. Hagedorn schrieb er, daß er mit einem Schüler, der "vor Begierde brennt, zu wissen, wie ein guter Gedanke ausgeführt und seine Endschaft erreichen könne", ein unvollendetes Blatt von Lievens betrachten wolle, um "alles, was noch zu tun übrig bleibt, nach der Perspektive und der Natur, sowohl das Nackende als die Gewänder auszustudieren." 368).

Oeser war kein Künstler, der sich gern festlegte, in seiner Kunst und in seiner Lehrtätigkeit nicht, aber er bemühte sich, und darin liegt der Unterschied zu den Malern wie Mengs und Dietrich, vor Kunstwerken den ständig wechselnden Eindrücken und Empfindungen Rechnung zu tragen. In dieser Beziehung ist der Vergleich mit einem Regisseur sicher erlaubt, denn ihm lag ja in erster Linie daran, augenblickliche Vorstellungen von einem Gegenstand in Kennergesellschaft zu inszenieren, die durch seine starke Suggestionskraft trotz oder gerade wegen allgemeiner Unschärfe ihre nachhaltige Wirkung im Schüler- und Bekanntenkreis hatten. Diese Eigenschaften des Künstlers sprach Hagedorn in seiner Oeser-Charakterisierung an: "Sein eigentliches Talent ist das Theater." 369).

So ist es nicht erstaunlich, daß von ihm weder ein bemerkenswert umfangreiches Oeuvre, noch definitive schriftliche Äußerungen vorliegen, da er sich extensiv dem Leben in der gebildeten Gesellschaft gewidmet hatte, dessen Wirkung sich (wie etwa die Theateraufführungen der Neuberin in Leipzig) durch Erlebnisberichte, Erinnerungen und Briefe bekanntgewordener Schüler oder Reisender tradierte 370).

Wie Dürr feststellte, setzte Oesers Arbeitsaktivität erst in seinen späteren Jahren verstärkt ein, nachdem er bereits jahrzehntelang in Sammlerkreisen der beiden Städte

Dresden und Leipzig trotz der Mängel in seinen Werken volle Anerkennung besessen hatte³⁷¹⁾.

Man kann diese Tatsache unter anderem als Beweis für die Bereitschaft der sammelnden Kunstliebhaber ansehen, bestimmte Empfindungswerte in die Kunst hineinzutragen, die sie gerade in Skizzen, hingeworfenen Zeichnungen, flüchtigen Radierungen und einer, sich in starkem Maße des "faux jour" bedienenden Malerei zu erkennen glaubten.

In diesem Sammlerpublikum stellte sich niemals ernsthaft die Frage nach relativ guter oder schlechter Qualität. Auch Winckelmann, der in Dresden in Oesers Haushalt lebte, fand den inneren Abstand zu ihm erst in Rom und behielt dennoch in Beschreibungen einen gewissen schwärmerischen, letztlich unpräzisen Sprachstil bei, der für Oeser typisch war und den Diderot meinte, als er Winckelmann einen bezaubernden Enthusiasten nannte³⁷²⁾.

3. Oesers Rembrandtnachahmungen

Hagedorn machte in dem Empfehlungsschreiben an den Kurfürsten, das er 1763 wegen der für Oeser vorgesehenen Direktorenstelle einrichtete, sehr schön klar, wie man nach damaligen Vorstellungen Oesers Vorzüge am besten bezeichnen konnte. Durch geschickten Hinweis auf Rembrandt und Oesers Radierungen überspielte er die Frage nach Mängeln in der Ausführung seiner Werke. Der Kurfürst mußte im Gegenteil die Rembrandt und Oeser verbindende Anekdote als Oeser empfehlenden Wert begreifen und hat es auch getan:

"Son coloris est faible... Il grave joliment à l'eau forte, et le défunt Comte de Vence, ce curieux si célèbre, m'écrivait un jour au sujet d'une gravure d'Oeser que je lui avais envoyée, qu'il auroit souhaité que ses deux tableaux de Rembrandt eussent été gravé par Oeser

et point par Surugue." ³⁷³⁾.

Oesers Interesse für das Skizzenhafte, Angedeutete ist ursächlich mit dem Interesse an Rembrandts Kunst verbunden.

Oeser teilte seine Vorliebe für flüchtigen, unscharfen Stil mit den Zeitgenossen, die in den Werken Rembrandts und der Rembrandtschule nicht Gedanken, sondern Empfindungswerte suchten und deshalb die "Magie des Helldunkels" und den Farbenzauber als geeignetes Mittel ansahen, Sentiment zu erzeugen.

Empfindungswerte dieser Art wollte Oeser mit Sicherheit in einigen seiner Arbeiten verwerten, in denen das biblische Thema eine Verwendung der Manier Rembrandts und die Anwendung des "faux jour" oder künstlicher Beleuchtung rechtfertigte.

Diderot hat eine Reihe von Themen genannt, bei denen sich die Manier Rembrandts gut anwenden lasse: Hexenzauber, Verzauberungen überhaupt, Hexensabbath, Orakel, Auferstehungs- und Genesungswunder. ³⁷⁴⁾ Lessing betrachtete diese Manier für die Darstellung von "niedrigen, possierlichen und eklen Gegenständen" als die angemessenste ³⁷⁵⁾.

"Possierliche" Gegenstände, wie sie Dietrich und Trautmann in Genreszenen unter anderem mit Rembrandtscher Manier behandelten, interessierten Oeser nicht, dagegen behandelte er mit Vorliebe historische Stoffe, die Wundersames und Orakel zum Inhalt hatten.

Dabei hielt er sich an Vorbilder, die in Leipziger und Dresdener Privatsammlungen als Rembrandt oder Rembrandtschule bestimmt worden waren, wie Dürr vermutete.

Definitiv läßt sich nur sagen, daß sich in Oesers Nachlaß zehn von seinen Handzeichnungen nach "Rembrandt"-gemälden und -radierungen mit alt- und neutestamentarischen Szenen befanden. Die Kopien nach italienischen Mei-

stern waren dagegen mythologischen Inhalts. Bei Dietrich war Ähnliches festgestellt worden³⁷⁶⁾.

Ebenso gibt es Radierungen, die solche biblischen Historien nach angeblichen Rembrandt- und Eeckhoutgemälden in sächsischem Sammlerbesitz reproduzieren:

Die Radierung "Beschneidung Christi" nach einem angeblichen Eeckhoutgemälde der Sammlung Hagedorns, "Saul bei der Hexe von Endor" nach einer angeblichen Rembrandtkomposition ebenso wie "Der Engel verläßt die Familie des Tobias" nach einer Rembrandtradierung (B.43) und "Christus, die Kinder segnend"³⁷⁷⁾. Die Technik der Blätter ist rembrandtesk und von Dietrichs Radierstil beeinflusst. In ein einfaches Maschennetz von Kreuzschraffuren, das nebelverhangene Bildtiefe suggeriert, ist die historische Szene, aus wenigen, besonnen handelnden Figuren bestehend, hineingesetzt.

Die Darstellungen wirken betont korrekt in der Wiedergabe der Szenen und der Kostümierung. Hagedorn rühmt Oesers historische Genauigkeit und sein sorgfältiges Auswählen der Vorbilder³⁷⁸⁾.

Dabei ist der historische Stoff des Vorbildes von Oeser einführend betrachtet in der Reproduktion von seiner wunderbaren Seite her interpretiert worden. Das Gefühl des Betrachters wird durch die Darstellungsmittel angesprochen, die verraten, daß Oeser viel für das Theater und die Oper gearbeitet hat. Die Belebung des historischen Stoffes erreicht er durch ruhige, übersichtliche Gruppierung weniger Figuren im Vordergrund. Die recht fahle Beleuchtung der Szene ist dort am intensivsten. Ein verschwimmendes, dämmriges Helldunkel umfängt alle Gegenstände und Figuren des Hintergrundes, der völlig undefiniert bleiben soll und Kulissenfunktion übernimmt. Wundersame Begebenheiten schildert er bewußt schlicht. Dramatisierung erreicht er durch die rembrandteske Helldunkelstruktur, die das Gefühl des Betrachters nach der

verstandesmäßigen Prüfung des historischen Apparates dann doch auf das Erleben des Wundersamen hin stimmen soll.

Die Vorzeichnung für "Der Engel verläßt die Familie des Tobias" nach B.43 macht die verschwommene Helldunkeltechnik besonders deutlich, die die irrationale Atmosphäre der Szene ausdrücken soll. Der dargestellte Augenblick, der Engel ist in einer hellen Wolke verschwunden, entspricht nicht der Vorlage. Auf dem zeitgenössischen Theater ist die glänzende Wolke aber ein übliches Mittel zur Darstellung überirdischer Erscheinungen, von Oeser hier ebenfalls verwendet³⁷⁹⁾.

Oeser schickte für die von Hagedorn organisierten Dresdener Akademieausstellungen außer gelegentlichen eigenen Gemälden auch Kopien.

Darunter war 1772 eine farbige Kopie der im Wincklerschen Kabinett befindlichen "Kreuzigung Christi", die Rembrandt zugeschrieben wurde.

Die Kopie soll sich, wie es in der Ausstellungsbesprechung in der "Neuen Bibliothek" heißt, durch "originale Behandlung" ausgezeichnet haben. Durch Oesers Hand sei das schadhafte Original in dieser meisterhaften Kopie gleichsam erneuert worden³⁸⁰⁾.

Auf die Akademieausstellungen dieser Jahre sandte Oeser Historienbilder, in denen Motive aus Rembrandtkompositionen verwandt wurden. Es sind Nachtstücke, das Helldunkel besteht im Wechsel großflächiger schattiger und lichter Partien, Fackelschein hebt punktuell die Hauptfiguren hervor, die Reflexe verebben in dichtem Dunkel.

Eines der Bilder wird in der "Neuen Bibliothek" 1776 als "Christus mit den Emauntischen Jüngern, wie er bei einem Licht das Brot bricht" bezeichnet. Ihm könnte ein damals in Leipzig vorhanden gewesenes Originalgemälde

Rembrandts als Anregung gedient haben³⁸¹⁾.

Ein anderes Gemälde "Krankenheilung" gehört in den bei Dietrich besprochenen Kreis der Kompositionen desselben Themenkreises³⁸²⁾.

Von diesen Gemälden und Radierungen Oesers wurde gesagt, daß sie eine Konzession an den in Dresden und Leipzig herrschenden Geschmack gewesen seien³⁸³⁾.

In der Tat überwiegen in seinem gesamten Oeuvre, das allerdings durch seine Altersaktivität einen Schwerpunkt in der späteren Zeit bekam, allegorische und mythologische Themen, was auch mit seiner Aufgabe als Dekorationsmaler zusammenhing.

In der eigenen Sammlung war seine Vorliebe für italienische Barockmalerei vorherrschend, Cortona, Guercino, Maratti und Carpioni werden genannt. Jedoch war gerade diese Auswahl nicht konträr zu der ebenso deutlichen Anerkennung Rembrandts und seiner Schüler zu sehen. Es waren der lockere Malstil, der leicht verschwimmende, offene Kontur neben unvermittelt gratartig scharfem Umriß, die sichtbar über den disegno bestimmende Farbgebung, die ihn als "malerische" Qualitäten ansprachen und die ihn an historischer Malerei, Zeichnungen und Radierungen interessierte.

Wie Heiland-Lüdecke richtig bemerken, kann auch die Dedikation einer Radierung nach dem Porträt des Jan Uitenbogaert (B.299) von J.F. Bause an Oeser im Jahr 1765 als Zeugnis für dessen Wertschätzung Rembrandtgraphik gelten³⁸⁴⁾. Bause erwartete seine Berufung an die Leipziger Akademie und hat den Bildgegenstand und die Technik mit Sicherheit nicht unbedacht gewählt.

Oeser war zweifellos geschäftstüchtig und in seiner Produktion anpassungsfähig. Diese Fähigkeit spricht auch aus einem 1773 an Hagedorn gesandten Schreiben, das über die geldliche Misere der Leipziger Akademie klagt und of-

fensichtlich beabsichtigt, Hagedorn als Liebhaber holländischer Schulen zu treffen, damit er sich in seiner Eigenschaft als Generaldirektor um die Verbesserung der finanziellen Situation bemühen solle:

"... Selbst habe ich eine Nachahmung nach Rembrandt zum Radieren gemacht. Sie müssen mich aber nicht in Verdacht haben, als ob ich für Rembrandt leben und sterben wollte. Es geschieht nur darum, um angehende arme Künstler geschwind zu etwas Geld zu verhelfen. Nun kenne ich aber keinen guten Meister, dessen Geschmack so geliebt wird, als Rembrandt. Der junge Künstler versteckt also sein Unvermögen, und bekommt Geld für seine Bemühung. Es könnte leicht kommen, daß die Welt mit einer Parthie Blätter nach Rembrandtischen Originalzeichnungen von der Leipziger Academie belästigt würde, und zwar bloss in der Absicht, um die hohlen Eingeweide etwas auszufüllen." ³⁸⁵⁾

4. "Magie" des Helldunkels und Parkilluminationen

Die Beliebtheit der Rembrandtschen Manier, mit der Oeser hier spekulierte, beruhte, wie oben dargelegt wurde, auf ihrem krassen Helldunkel im Kolorit bei der Darstellung natürlich-sittlicher Gegenstände. Hagedorn nannte 'das die "Zauberkraft der Farben" ³⁸⁶⁾ Rembrandts. Dieser Topos von der "Magie" der Kunst Rembrandts war im 18. Jh. allgemein verbreitet. Mit ihm wurde eine bestimmte Eigenschaft des Helldunkels bezeichnet.

Mit dem Ausdruck "rembrandtisch" waren nicht allein bestimmte, in Rembrandts Oeuvre anzutreffende Kompositionsformen gemeint, sondern eine Bezeichnung für die, von einem Kunstgegenstand ausgehende "zauberische" Wirkung. ³⁸⁷⁾ Im weiteren Sinne konnten damit Eindrücke, "Bilder", die sich in der realen Natur boten, charakterisiert werden, wenn sie etwa durch seltsame, fremde Kostümierung von Personen oder auch nur allein durch eine als magisch empfundene Beleuchtung hervorgerufen wurden, die eine ins Halb-

dunkel getauchte, natürliche Szenerie in der freien Natur oder ein abendliches Zimmer "verzauberte".

Der Ausdruck bedeutete also, die Welt "mit den Augen" Rembrandts zu sehen und zu fühlen. Er wurde als Topos benutzt, wenn ein Erlebnis angesichts einer "magisch" beleuchteten, natürlichen Szene ausgelöst und literarisch geschildert wurde, in der die natürliche Umwelt überraschend in geheimnisvollem Licht erschienen war.

In dieser Form gebrauchten ihn Maler, aber auch Schriftsteller und Kunstliebhaber. Die Schriften Chodowieckis, Tischbeins und Goethes, in denen dieser Topos vorkommt, sind retrospektiv und sämtlich nach 1770 verfaßt. Sie beziehen sich bei Chodowiecki auf Erlebnisse in den Jahren um und nach 1760, bei Goethe auf das Jahr 1766 und bei Tischbein auf seinen Amsterdamaufenthalt von 1773. Chodowiecki suchte seine Bildgegenstände hauptsächlich in der ihn alltäglich umgebenden Welt bei guter Kenntnis des Rembrandtoeuvres, in erster Linie Zeichnungen und Radierungen, so daß sein Sinn für die "Magie des Helldunkels", aber ebenso für merkwürdige Begebenheiten und Charaktere geschärft war³⁸⁸).

Eine solche Ansichtsweise beschrieb Wilhelm Tischbein, als er - ähnlich wie Goethe später sein "Ostade-Erlebnis" in der Dresdener Schusterwerk im Jahr 1766 - in Amsterdam die "unveränderte", reiche Welt oder Natur wiedererkennen wollte, aus der Rembrandt angeblich seine Vorbilder gewählt hatte. In einem verrauchten Weinhaus glaubte er das Vorbild für die "nebulöse" Helldunkelmanier Rembrandts sozusagen authentisch, zum Greifen nah, vor sich zu haben.

Diese Äußerungen belegen beispielhaft das bewußte Empfinden der "Rembrandtschen Magie" in den Kreisen des kunstliebenden Publikums der Zeit. Für ein solches arrangierte Oeser während seiner Tätigkeit für Anna Amalie in Weimar als Gartenarchitekt in Tiefurth Parkilluminationen.

Einer der Gäste Anna Amaliens bei einem dieser Feste beschrieb die Wirkung:

"Oeser ließ noch in dem gegenüber etwas erhaben liegenden Hölzchen einige Reisigbündel anzünden, welches eine herrliche Erleuchtung gab, zumal da er einige große Figuren in Form von Statuen, die er dazu gemacht hatte, hineinsetzen ließ." 389).

Eine Beschreibung Wielands von 1778 trifft die beabsichtigte Stimmung solcher anscheinend häufiger veranstalteten Illuminationen, indem er sie bezeichnenderweise mit Rembrandt verknüpft, um dem Leser des Briefes, Merck, sogleich die richtigen bildlichen Vorstellungen zu vermitteln, die zu diesem Stimmungsbild assoziiert werden sollten.

Goethe hatte zu Gedichten eingeladen. Wieland beschreibt ihn als "Archi-Magus", der die nächtliche Flußlandschaft zu einer Vision in Rembrandts Geschmack mit Fackelbeleuchtung in tatsächlich lebendige, begehbbare "Rembrandtsche Nachtstücke" verzauberte:

"Verwichenen Sonnabend fuhren wir zu Goethen, der die Herzogin auf den Abend in seinen Garten eingeladen hatte, um sie mit allen den Poemen, die er in ihrer Abwesenheit an den Ufern der Ilm zustande gebracht, zu regalisieren. Wir speisten in einer gar holden Einsiedelei ... und wie wir nun aufgestanden waren und die Türe öffneten, da stellte sich uns, durch geheime Anstalt des Archi-Magus, ein Anblick dar, der mehr einer realisierten dichterischen Vision als einer Naturszene ähnlich sah. Das ganze Ufer der Ilm ganz in Rembrandts Geschmack beleuchtet - ein wunderbares Zaubergemisch von Hell und Dunkel, das im Ganzen einen Effekt machte, der über allen Ausdruck geht. Die Herzogin war davon entzückt wie wir alle. Als wir die kleine Treppe der Einsiedelei herabstiegen und zwischen den Felsenstücken und Buschwerken

längs der Ilm gegen die Brücke, die diesen Platz mit einer Ecke des Sterns verbindet, hingingen, zerfiel die ganze Vision nach und nach in eine Menge kleiner Rembrandtischer Nachtstücke, die man ewig hätte vor sich sehen mögen und die nun durch die dazwischen herumwandelnden Personen ein Leben und ein Wunderbares bekamen, das für meine poetische Wenigkeit gar was Herrliches war." 390).

Anna Amalie äußerte sich mit ähnlichen Worten:

"Die letztverflossene Woche hat der Herr Wolf mir ein Souper im Stern gegeben, wo die neuen Anlagen gemacht sind, welche gar lieblich und herrlich sind. Nach dem Abendessen war eine kleine Illumination ganz in dem Rembrandtschen Geschmack veranstaltet, wo nichts als Licht und Schatten wirkte. ..." 391).

Das oben beobachtete Streben Oesers, bestimmte Empfindungswerte seinem Publikum oder seinen Schülern zu vermitteln, verbunden mit seinem Hang zum Theater, ließ ihn hier in Weimar ganze Parklandschaften mit Helldunkel-effekten ausstaffieren, um eine "verzauberte" Atmosphäre für die Gäste zu erreichen. Die überraschten Betrachter genossen das "Zaubergemisch" von Hell und Dunkel, das die Grenzen zwischen Naturszenerie und "Vision" verwischte und irrationale Empfindungen weckte.

IV. Berlin

A. Die Rembrandt-reproduktionen und -nachahmungen Georg Friedrich Schmidts

1. Kunst am Hofe Friedrichs des Großen

Für die Entwicklung der Malerei und Graphik in Berlin ähnlich wie in Dresden hat der Sammlergeschmack des residierenden Königs Bedeutung gehabt.

Es erweist sich jedoch, daß dies in Dresden in viel höherem Maße der Fall gewesen ist, da dort eine enzyklopädische Gemäldesammlung angestrebt wurde, was Friedrich auch aus finanziellen Gründen ablehnte.

Seine Gemäldesammlung bot keine reiche Auswahl an Malerschulen wie die Friedrich Augusts. Ihr Grundstock war die Niederländersammlung Friedrich^{Wilhelms} I., des Soldatenkönigs. Friedrich verfolgte von Anfang an eine recht einseitige Ankaufspolitik, indem er bis 1750 vorrangig französische Malerei des 18. Jh. zu einem Zeitpunkt aufkaufte, als diese in Paris selber im Preis sank und relativ billig erworben werden konnte³⁹²⁾.

So wie die Richtlinien für Gemäldeankäufe bis 1750 auf französische Malerei der Watteauzeit festgelegt war, waren auch die bedeutenderen Hofmaler Franzosen.

Der einflußreichste von ihnen war Antoine Pesne (1683-1757). Seit 1710 lebte er in Berlin, ab 1713 als erster Hofmaler bis zum Ausbruch des siebenjährigen Krieges. Durch Pesne wurde der vom König befürwortete Geschmack in Berliner Hof- und Künstlerkreisen für längere Zeit stabilisiert.

Nach 1750 trat ein deutlicher Geschmackswechsel ein, den G. Poensgen an der königlichen Sammlung nachgewiesen hat³⁹³⁾. Es wurde nicht mehr französische Malerei bevorzugt gesammelt, sondern niederländische, darunter mit Vorliebe Bilder des Feinmalers Adrian van der Werff.

Für die einheimischen Künstler war angesichts der bis in die fünfziger Jahre herrschenden Geschmacksrichtung eine Ausbildung notwendig, die der Franzosenvorliebe Rechnung trug.

2. Georg Friedrich Schmidt (1712-1775)

Georg Friedrich Schmidt³⁹⁴⁾ wurde 1712 als Sohn eines unbemittelten Tuchmachers in Berlin geboren. Er begann 1727 mit seiner Ausbildung als Maler und Kupferstecher, die durch einen sechsjährigen Militärdienst unterbrochen wurde. Da die Lehre bei seinem Lehrer Busch und die Zeichenstunden der damals brachliegenden Akademie nicht ausreichend waren, entschloß er sich 1737 nach Paris zu gehen. A. Pesne hatte ihm ein Empfehlungsschreiben an N. Lancret mitgegeben.

Ab ~~Stras~~burg reiste er mit dem Kupferstecher J.G. Wille, der sich ebenfalls in Paris zu etablieren gedachte.

Durch Lancret kam Schmidt in die Werkstatt N. Larmessins, wo er rasch die Stichmanier auch Drevets erlernte, so daß er bald selbständig arbeiten konnte.

Bis 1742 entwickelte sich Schmidt zu einem der sehr guten Kupferstecher von Paris, so daß er sich um die Mitgliedschaft der Akademie bewerben konnte, die aufgrund des vorgelegten äußerst qualitätvollen Reproduktionsstiches auf königliches Ordre vom 3.5.1742 hin bewilligt wurde.

Die Auszeichnung für den preußischen Protestanten bewies die Wertschätzung Schmidts durch die Pariser Künstlerschaft, die das Gesuch unterstützt hatte.

Friedrich II. ließ Schmidt daraufhin durch dessen Freund Knobelsdorff eine Berufung an den Berliner Hof zukommen, wo er als Hofkupferstecher mit Gehalt bis an sein Lebensende geblieben ist.

Ab 1746 begann er in Berlin zunächst Illustrationen für die königliche Druckerei zu radieren. Gleichzeitig setzten seine radierten Kopien nach Rembrandt ein.

Die Tätigkeit für Friedrich unterbrach Schmidt lediglich für fünf Jahre (1757-1762), in denen er sich an den Hof Katharinas II. nach Petersburg verpflichtete, wo er an der Akademie lehrte. Nach Berlin zurückgekehrt, blieb er bis zu seinem Lebensende vom Hofleben zurückgezogen.

3. Radierung und Rembrandtstudium

a) Die Berliner Privatsammlungen liefern Vorbilder für die Reproduktionen

Die Beschäftigung mit Radierungen nach Rembrandtgemälden geht auf die ersten Berliner Jahre nach 1744 zurück. Es liegt nahe, allgemeine Anregungen dazu in der näheren Umgebung zu suchen, besonders im Umgang mit bürgerlichen Sammlungen wie Caesars und der Freundschaft mit den Hofmalern Pesne und Dietrich ³⁹⁵⁾.

Er reproduzierte seit 1746 zahlreiche Gemälde Rembrandts und seiner Schule, die er in der königlichen Galerie in Potsdam und seit den fünfziger Jahren auch zahlreich in den bürgerlichen Privatkabinetten Berlins sehen konnte.

Wohlhabende Kaufleute und Hofbeamte legten um 1750 Kunstsammlungen an, über die Friedrich Nicolai genau berichtet ³⁹⁶⁾. 1786 waren es zirka vierzig Gemäldesammlungen, von denen mehrere durch Stich- und Zeichnungssammlungen ergänzt wurden, wie das auch in Leipzig und Dresden der Fall war. Für die Zusammensetzung der Kabinette galt allgemein, daß möglichst alle vier Malerschulen durch einen ihrer hervorragenden Meister vertreten sein sollten. Abwechslungsreichtum hob Nicolai stets rühmend hervor. Hagedorn hatte bereits in diesem Sinn

Anleitungen zum Sammeln für bürgerliche Liebhaber formuliert 397).

Dabei war auch die Frage der Pendantwahl und der Hängung von Bedeutung. Sie läßt sich jedoch in den meisten Fällen nicht oder nur annäherungsweise rekonstruieren.

Nicolai gab in seinem Kabinettskatalog nach Schulen geordnete Künstlernamen bei der Aufzählung der einzelnen Sammlungen. Die bei Nicolai am häufigsten genannten Namen niederländischer Maler, die einen Großteil der Sammlungsbestände ausmachen, sind: Breughel, Mieris, Teniers, Ostade, Wouwerman, Weenix, Bol, Flinck, Huysum, Mignon, Both, Netscher und Rembrandt.

In unserem Zusammenhang ist die Sammlung des Bankiers Gustav Adolf Daum bemerkenswert, da er ein Naturalienkabinett mit mathematischen Instrumenten und Gläsern besaß, keine Gemälde sammelte, dafür das radierte Werk Rembrandts fast vollständig und das graphische Oeuvre von Hogarth lückenlos besaß 398).

Es ist eines der seltenen Beispiele für konsequente Sammelmethodik, da man davon ausgehen kann, daß Rembrandt und Hogarth als "Naturalisten" verstanden wurden und dem Naturaliensammler als Darsteller der realen Natur, der Realität, galten.

In solchen vollständigen Sammlungen konnten die Berliner Künstler ihre Kenntnisse von Rembrandts Graphik erwerben.

Aus dem Kabinett des Grafen Kamecke, das aus Gemälden der italienischen und niederländischen Schule bestand, beschrieb Nicolai vor allem die beiden Rembrandtporträts genauer. Eines der beiden Bilder - die sogenannte Judenbraut - sei schön, was bei Rembrandt selten gesagt werden könne und es schiene durch das Kolorit gleichsam zu "leben". Dieses Gemälde reproduzierte Schmidt samt seinem Gegenstück 399).

63

62

Die umfangreichsten und im Hagedornschen Sinne vollständigsten Sammlungen hatten Rentmeister Caesar und J.E. Gottkowsky, die Werke aus allen vier Schulen besaßen.

59,65 Georg Friedrich Schmidt reproduzierte aus den reichen
25 Beständen dieser Privatsammlungen diejenigen Gemälde, die von Rembrandt gemalt waren oder für solche gehalten wurden. Von den vielfach vorhandenen Dietrichgemälden verschiedener Manieren wählte er konsequent ebenfalls diejenigen in rembrandtesker Manier zur Reproduktion aus⁴⁰⁰).

Dabei entwickelte er eine eigene Technik, die der Manier des Gemäldes bzw. des Meisters in seiner Graphik nahekommen sollte, und durch die er größtmögliche Bildmäßigkeit der Graphik erreichte.

Diese Technik besteht in der Verbindung von Kupferstich und Radierung. Damit konnte er zweierlei in der Reproduktion zusammenbringen: die bildmäßige Wiedergabe des Gemäldes, wie er es in Paris gelernt hatte, wurde gesteigert durch eine gemäßigte Auflockerung der Strich- und Schraffurenlagen nach Art der Radierungen Rembrandts.

In der Anwendung dieser Technik als eines im 18. Jh. besonders geschätzten künstlerischen Ressorts Rembrandts lag ein optimaler Reiz, der dem Betrachter das reproduzierte Gemälde des Meisters durch die, an seinen graphischen Werken geschulten, Technik "lebendig" und unmittelbar vor Augen bringt, da sich das spezifische Hell-dunkel damit "echter" reproduzieren ließ. Die ersten Radierungen und Arbeiten in kombinierter Kupferstich- und Radiertechnik fallen in das Jahr 1750, die letzten entstanden 1773 und geben somit eine gute Dokumentation für diese beiden Jahrzehnte.

b) Beliebtheit von Schmidts Radierungen im Kunsthandel

Da Friedrich II. an Schmidt wie an der Mehrzahl der einheimischen Künstler und der Berliner Kunstakademie kein Interesse zeigte, wandte sich Schmidt nach der Rückkehr

aus Petersburg stärker dem Porträt- und Reproduktionsstich zu.

Seine Beziehungen zu Wille waren seit den Pariser Jahren eng geblieben. Dieser handelte mit Schmidts Stichen, wobei es zwischen beiden bezüglich des zu reproduzierenden Objektes auch Absprachen gegeben hat.

Schmidt schickte seine Blätter, gelegentlich auch Platten, regelmäßig nach Paris, und Wille forderte nach Bedarf größere Mengen gut gehender Blätter nach.

Es handelte sich um die Reproduktionen in der kombinierten Stich-Radiertechnik nach den Gemälden Rembrandts und seiner Schule, sowie Bildern Dietrichs in rembrandtesker Manier⁴⁰¹).

Offensichtlich von großer Bedeutung war für den Kunsthändler die Wahl der Sujets und deren Manieren. Wille betrachtete sie stets unter dem Gesichtspunkt, ob sie sich als Pendants gefällig zusammenstellen ließen. Bei den Aufträgen an Dietrich hatte für die holländisierenden Gemälde die Ergänzungsmöglichkeit durch Gegenstücke ebenso im Vordergrund gestanden.

Im Fall von Reproduktionsstichen ergab sich die Möglichkeit, mit bestimmter Pendantwahl einen Teilaspekt des bei Gemäldesammlern gebräuchlichen und, wie die Kunstbetrachtungen Hagedorns beweisen, denkbaren Hängungsverfahrens herausgelöst zu publizieren.

Wille vermerkte 1768 in sein Tagebuch:

"Répondu à M. Schmidt, graveur du roy de Prusse, mon ancien camarade et ami ... Je le remercie aussi de plusieurs nouvelles estampes qu'il m'avoit envoyées, et je l'exhorte à faire pour pendant de sa Fille de Jaire d'après Rembrandt, la Présentation au Temple d'après Dietrich, comme il en avoit envie lui-même." ⁴⁰²).

Aus Willes Korrespondenz mit den Verlegern Nicolai und Weiße und Hagedorn und aus dem Tagebuch läßt sich der Eindruck gewinnen, daß er als Händler die der philoso-

phisch-akademischen Richtung der Mengs und Winckelmann entgegengerichtete Kunstbetrachtung in Deutschland von Anfang an unterstützte⁴⁰³⁾. Er suchte sich deutsche Künstler nach den Gesichtspunkten der guten Verkäuflichkeit aus⁴⁰⁴⁾ und orientierte sich am Sammlergeschmack, lenkte und beeinflusste diesen durch zum Teil fest umrissene Auftragsformulierungen wie am Beispiel Dietrich gezeigt werden konnte und auch bei Schmidt deutlich wird.

Fußli schreibt in seinem "Allgemeinen Künstlerlexikon":

"Die Beschäftigung mit dem Kupferstich bereichert die künstlerischen Einsichten, übt und bildet den Geschmack, regt an zur Betrachtung über das Genie des Künstlers und die Entwicklung der Kunst und ersetzt den Verlust schöner Gemälde."⁴⁰⁵⁾

Schmidts Gemäldereproduktionen wurden von Wille deshalb gut verkauft, weil sie zeitgenössischen Forderungen an eine Reproduktionsgraphik vollkommen entsprach, d.h. ein Gemälde kunstvoll "nachahmte" und damit selbst zum Original wurde.

c) Die Reproduktionsstiche

1' Die Vollendung der Rembrandtplatte B.259

60 Der Berliner Kunsthändler und Sammler Tribble erwarb um 1770 in Holland eine Kupferplatte Rembrandts zu dem unvollendeten Blatt B.259. Er beauftragte Schmidt mit der Vollendung nach einer Zeichnung Le Sueurs, Zeichenlehrers an der Akademie von Berlin, der Körper und Hintergrund ergänzte⁴⁰⁶⁾.

61 Das Blatt zeigt die Studierstube eines Gelehrten. Die zu einer Dreiviertelfigur ergänzte Greisengestalt hinterfängt eine Zimmerecke, die durch rückwärtige Bücherwand als Bibliothek, durch Sessel und Tisch am Fenster als Schreib- und Leseplatz gekennzeichnet ist. Aufgeschlagene Bücher, eine lorbeerbekränzte antike Büste auf dem Tisch, der Zeigegestus auf den beiden beschriebenen Blät-

tern auf seinem Knie sind Hinweise auf die Tätigkeit eines Philosophen. Auf dem Medaillon, das an einer Kette um den Hals hängt, ist ein geflügelter Kopf zu sehen, wohl eine Allegorie der Wissenschaft.

Schmidt hatte hier die Aufgabe, die vorgegebene Radierung mit der, das Ambiente ergänzenden Zeichnung zu einer homogenen Darstellung zu gestalten.

Die Strichlagen sind durchlässig. Der helle Papiergrund kommt als gestalterisches Moment zur Geltung. Das lockere Gefüge der Radiertechnik Rembrandts in diesem Blatt nimmt er nachahmend auf, um es aber gegen die Blattränder zu im Sinne seiner kombinierten Stich-Radiertechnik deutlich zu verfestigen.

Der Rembrandtsche Kern der Komposition bleibt auf diese Weise innerhalb der Textur, in der er eingebunden worden ist, sichtbar erhalten.

Jedoch hat Schmidt den Kopf übergangen und die Schwarzen im Gesicht gemildert, wie auch den Kontrast mit der, das Gesicht beschattenden, ursprünglich weißen Hand. Die Handgeste verliert dadurch an Eindringlichkeit, bleibt in ihrer Umgebung seltsam isoliert, obgleich sie durch den scharfen Lichteinfall durch das Fenster erklärt wird.

Die Radierung ist ein gutes Beispiel für die Nachahmung von Rembrandts Radiertechnik, deren verworrene Strichführung in Haar und Pelz Schmidt beibehält und nur an wenigen Stellen sichtbar ordnet. Dagegen sind gesichtsferne Gegenstände wie Rock, Lehnstuhl, Bücher, Büste mit regelmäßiger Kreuzschraffur klar in Form und Kontur gegeben.

Die strenge Ordnung des Liniengefüges ermöglicht klare Positionen aller abgebildeten Dinge zueinander.

Schmidt wertet die Radierung offensichtlich nicht als Sonderform zeichnerischer Darstellungstechnik, deren Zustand ständig veränderbar wäre. Vielmehr stabilisiert er das Liniengefüge und nähert die Radiertechnik dem

starren Kupferstich an. Mit der an einigen Stellen lockeren Textur radierter Strichlagen bemüht er sich um die Wiedergabe Rembrandtschen Helldunkels durch die "Zitierung" der persönlichen "Handschrift", dem Federzug Rembrandts, den er nicht kopieren, sondern im Erscheinungsbild nachahmen will.

2' Die "Erweckung der Tochter des Jairus" nach
Eeckhout

65 Eines der reproduzierten Gemälde aus der Sammlung Caesar ist Eeckhouts "Erweckung der Tochter des Jairus", das noch bis ins 19. Jh. hinein als echter Rembrandt gegolten hat. Die Widmungsunterschrift des Blattes formulierte Schmidt auf holländisch ⁴⁰⁷).

64 Die Reproduktion gibt das Bild seitenverkehrt wieder. Die reichen Farbnuancen der Bildmitte vermittelt Schmidt durch vielfältige Abstufungen der Schwarz-Weißwerte in der Figurengruppe. Die blassen Farben, bläuliches Weiß, Gelb und Gold, sind mit feinen, dünnen Strichen auf dem durchscheinenden Papiergrund ins Graphische übertragen, die Rot- und Grünfarben der Bildperipherie dagegen mit breiten und engmaschigen Schraffuren. Umrißlinien trennen die verschieden hell und dunklen Figuren und Gegenstände voneinander.

Die graphische Wiedergabe von Farben durch den spezifischen Helligkeitsgrad ist Schmidt gelungen. Die Stimmung, die im Gemälde eigenartig schwebend ist, kommt mit dem Original fremder Prägnanz in der Reproduktion zum Ausdruck. Die Figurengruppe ist in ein Ambiente eingebunden, das alle Architekturformen und Einrichtungsgegenstände des Gemäldes abbildet, aber deutlicher präzisiert und einheitlicher beleuchtet. Das beeinflusst die Gesamtstimmung der Darstellung, die Magie der Erweckung erscheint nüchterner. Die Charakterisierung des Ortes wie der an der Handlung beteiligten Figuren stehen bei der Reproduktion deutlicher im Vordergrund.

Der dargestellte Zimmerraum des Stiches erhält helles gleichmäßiges Licht vom Fenster. Im Gemälde ist es ein goldgelber Lichtschimmer, der sich auf Boden und Wände in einzelnen Flecken verteilt und den bräunlichen Grundton "erwärmt". Er leuchtet auch um das Haupt Christi. In der Radierung dagegen hat Christus einen strahlenförmigen, scharfbegrenzten Glorienkranz.

Es fällt auf:

- 1) Präzisierung und Inbezugsetzung aller Formen
- 2) strenge Trennung von Figuren- und Raumkomposition
- 3) rationale Auffassung des Wunderthemas und rationalisierte technische Wiedergabe der stimmungsvollen Farbkomposition des Originals
- 4) Ort und Wesen der Handlung werden detaillierter und klarer als im Gemälde gegeben, wobei eine rationale Uminterpretation des Vorbildes die Folge ist. Die Szene wird jetzt durch die Gestaltung erzählerischer Motive bestimmt.
- 5) Dominanz der handelnden Figuren. Die räumliche Umgebung dient der Erläuterung bzw. Präzisierung des Geschehnisses: der Raum ist nicht primär Bildgegenstand, sondern die Figur im Raum und ihre Charakterisierung in ihrer Umwelts- und Handlungsbezogenheit ist das Thema.

Deshalb wirken auch die sakralen Themen in der Reproduktion profanisiert, denn sie wollen eine einsichtigere Wiedergabe von der Magie des Originals vermitteln.

Diese Charakteristika finden sich bei den eigenen Radierungen und allen radierten Reproduktionen Schmidts nach Gemälden Rembrandts und seiner Schule. Tatsächlich ist ein "Wetteifern" mit dem Original da, das sich in der rationalen Uminterpretation niederschlägt. Es sind dies Eigenschaften, die Dietrich in Dresden vorgeformt hat und die auch in Berlin eine Entsprechung und Nachfolge gefunden haben.

Schmidt gelingt es, in den Augen seiner Zeitgenossen, seinen radierten Reproduktionen durch eine geordnete Unordnung in der Strichführung das Erscheinungsbild von Rembrandtradierungen zu geben und noch mehr den dynamischen Charakter der Mal- und Radiertechnik Rembrandts mit seiner eigenen Technik ästhetisch fühlbar zu machen. Durch die technische Präzision gewinnt die inhaltliche Darstellung an Prägnanz. Darin wird die Reproduktion als selbständige Bildgattung erkennbar, die bei der Wiedergabe Korrektiv des Originals und damit selbst Original ist. ⁴⁰⁸⁾

3' Die "Darbringung Christi im Tempel" nach Dietrich

25 Als Pendant zu dieser Reproduktion schlug Schmidt dem Kunsthändler Wille die "Beschneidung Christi" von Dietrich vor, ein Gemälde, das ebenfalls in der Sammlung Caesar hing. Die Kombination "Rembrandt" d.i. Eeckhout und Dietrich wurde von Wille als gut erachtet, er riet begeistert zu. Auch hier könnte man auf die möglicherweise originale Hängung in dem Kabinett Caesars schließen, die Schmidt auf die Wahl der Pendants geführt haben kann, die dann in Paris guten Absatz fanden.

Dieses Gemälde Dietrichs ist ähnlich den bereits vorgeführten Bildern in Dresden in der Komposition an Eeckhout orientiert, eine Kompilation aus Rembrandts Radierung B.49 und Eeckhouts Gemälde in Dresden ⁴⁰⁹⁾.

,23 Aus der Reproduktion Schmidts kann man bereits auf die bei Dietrich im Gegensatz zu Eeckhout hellere Palette schließen. Weiter läßt sich feststellen, daß die oben bei der Eeckhoutreproduktion genannten fünf Charakteristika noch mehr in der Wiedergabe der Dietrichkomposition Geltung haben, da sie bereits dem Gemälde eigen und grundsätzlich für Dietrich charakteristisch sind.

Schmidts Auffassung von Rembrandt und der Rembrandt-

schule kommt der Dietrichs nahe und ist von dessen Begriff der "verbessernden" Malerei im Sinne eines "unzeitigen" Rembrandtnachahmers des 18. Jh. beeinflusst.

Eine Gegenüberstellung der Stücke, wie sie Schmidt selbst bietet, bringt diese Absicht gut zum Ausdruck.

Bei den reproduzierten biblischen Historienbildern liegt bei ihm der Akzent auf der Darstellung der Begebenheit in ausführlicher, erzählerischer Form.

d) Selbstbildnisse in Anlehnung an Rembrandts Selbst-
Porträt B.22

Das läßt sich auch in den beiden Selbstbildnissen von 1753 und 1759, die sich unter den frühen Radierungen Schmidts finden, beobachten.

Beide Radierungen gehören dem Typus der Künstlerselbstporträts an, die sich an denen Rembrandts orientieren. Das ist im 18. Jh. kein Einzelfall. Beiden Radierungen liegt das radierte Selbstporträt Rembrandts B.22 (1648) mit dem Hut zugrunde.

1' Rembrandts radiertes Selbstporträt mit dem Hut B.22

66 Rembrandt sitzt in Halbfigur frontal am Tisch neben dem offenen Fenster. Beide Arme lagern auf der Tischplatte. Die Hände liegen auf Papieren, diese wieder auf Büchern. In der rechten Hand hält er einen Stift. Im Zeichnen innehaltend, sieht er auf.

Der Blick ist durch die Divergenz der Augen etwas entschärft. Er fixiert nicht, sondern er sieht etwas im nicht zu definierenden Blickfeld. Der Versunkenheit des Augenausdruckes nach schließt das eine Sicht nach Innen, auch Erinnerungssehen nicht aus. Es ist also nicht der aufmerksame Blick auf sein eigenes Gegenüber im Spiegel.

In den verschiedenen Zuständen des Blattes sind Gesicht und Hände wechselnd stark hervorgehoben. Daran wird deut-

lich, in welchem Maße Rembrandt daran gelegen war, am Selbstporträt den künstlerischen Schaffensprozeß, die Invention und ihre Formung, darzustellen.

Es ist ein Moment der äußersten Konzentration, erkennbar an der angespannten, verschlossenen Mimik und am Ausdruck der willentlich verengten Augen. Die durchdringende, sammelnde Kraft der Augen macht die Umsetzung von Gesehenem während des künstlerischen Arbeits- und Darstellungsprozesses anschaulich.

Darüber hinaus zeigt sich Rembrandt äußerlich in schlichter Kleidung und in gefestigter, unprätentiöser Körperhaltung als eine Persönlichkeit, die sich durch Unmittelbarkeit in Ausdruck und Haltung auszeichnet.

2' Das Selbstbildnis G.F. Schmidts von 1753 (J.134)

66,67 In beiden Radierungen bildet sich Schmidt in der gleichen äußerlichen Haltung wie Rembrandt ab. Im Detail weichen die Darstellungen in der Kleidung untereinander, sowie gemeinsam vom Vorbild ab⁴¹⁰).

Auf der ersten trägt er ein Barett, unter aufgeschlagenem Kittel sieht man eine Weste mit weißem Kragen.

Das ist bei der zweiten dem Kittel Rembrandts angenähert, auch trägt Schmidt hier den breitkrempigen Hut, das charakteristische Kleidungsstück Rembrandts in der Radierung B.22.

67 Im frühen Selbstporträt trennt er Rembrandts Einheit von Sehen und Darstellungsprozeß. Nicht auf der Invention, sondern auf der Formung und Ausgestaltung des Bildgegenstandes liegt der Nachdruck. Das sichtbare künstlerische Produkt, der Frauenkopf en face auf dem Studienblatt vor ihm, beweist das.

Auch die Art des Blickes läßt erkennen, daß Schmidt im Vergleich zu B.22 eine Konkretisierung des dargestellten Arbeitsvorganges wie der eigenen Person als Künstler anstrebt. Er betont das Individuelle seiner Züge und

seines Blickes, der unmittelbar aus dem Bild heraus ein Gegenüber anschaut. Der lebhafte Glanz der Augen zusammen mit der ruhigen, heiteren Mimik sind Zeichen der Extrovertiertheit des Künstlers, die er bewußt zur Schau stellt.

Er will als schlichte, offene und freundliche Person gelten, deren solide Arbeit gleich dem Barett Attribut des Künstlers ist.

Die Nähe zur idealen Bildebene im Zusammenhang mit der frontalen breitgelagerten Haltung fällt auf. Es ist eines der Hauptmerkmale im bürgerlichen Porträt der Folgezeit, etwa bei Anton Graff.

Das motivische Zurückgreifen auf das Selbstporträt Rembrandts geschieht formal, weil dort die Frontalität des Künstlers beim Schaffensprozeß und große Unmittelbarkeit der Person zum Ausdruck kommt.

Rembrandts Unmittelbarkeit wurde im 18. Jh., wie schon gezeigt wurde, als Naturhaftigkeit und Naturnähe gedeutet. Gerade im bürgerlichen Porträt des 18. Jh. gilt das Ähnliche in Verbindung mit dem Natürlichem als oberstes Kriterium für die Güte des Bildnisses.

In diesem Sinn greift Schmidt zur Darstellung der eigenen Person auf Rembrandt zurück.

Was bei diesem als Einheit dargestellt ist, Mensch und Künstler, wird von Schmidt aufgespalten. Barett, Zeichenstift und Studienblatt, die Attribute des Künstlers, umgeben sein Bildnis. Dabei ist auch die formale Art der Darstellung in der Anlehnung an Rembrandt attributiv gebraucht:

Rembrandts Selbstbildnisradierung wird zur Selbstdarstellung als historische Form naturalistischen Gestaltens begriffen und zitiert, im Sinne eines Vorbildes mit Natur abbildendem Charakter.

3' Das Petersburger Selbstbildnis G.F. Schmidts von
1758 (J.14)

68 Das sechs Jahre später entstandene radierte "Selbst-
bildnis mit der Spinne" (1758) verdeutlicht das stärker.

Spiegelbildlich entspricht die Komposition völlig dem Rembrandtporträt am Fenster. Bei der Gleichheit des Ambientes fällt wieder die Neigung auf, alles das, was bei Rembrandt unbestimmt belassen ist, ins Gegenständliche zu deuten.

Die Angaben über die örtlichen Verhältnisse sind detailliert, vergleichbar etwa der im 18. Jh. ebenfalls beliebten Darstellung des Jan Six von Rembrandt (B.285)⁴¹¹). Schmidt sitzt an einem kleinen Tisch in einer Zimmerecke neben dem offenen Fenster, das eine Aussicht auf eine russische Stadt gibt. Verschiedene Gegenstände sind im Raum verteilt und bezeichnen die Talente, Eigenarten und Lebensumstände seiner Person.

Ein solides Pult dient als Zeichenunterlage, nicht ein Buch wie auf B.22. An der Wand hängen eine Violine, ein Degen, an der Fensterlaibung ein Thermometer.

Der Zeigegestus bezieht sich möglicherweise auf die Violine als Hinweis auf seine Musikalität und die Musikkaliensammlung, die er besaß. Auf dem Tisch steht eine Flasche mit Weinglas. Im Fenster sieht man eine Spinne in ihrem Netz.

Wie diese Vielfalt von Attributen, ordnet er sich auch das Schema des Rembrandtporträts attributiv zu.

Die rationale räumliche Durchgestaltung und die Individualisierung, besonders im Bildniskopf mit seiner Linkswendung und der schrägen Blickführung, machen deutlich, daß keine rein kopierende Nachbildung vorliegt.

Der Rembrandtsche Formenapparat ist im Sinne einer "Vollendung" ergänzt, die starken Helldunkelkontraste der Radierung gemäßigt.

So wirkt die Zimmerecke einheitlich ausgeleuchtet. Die großen hellen Partien wie die rechte Gesichtshälfte, Hände, Fensteröffnung sind jedoch entsprechend der Vorlage verteilt, hier sind die Kontraste noch am größten.

Die technische Besonderheit des Blattes liegt in der Verbindung von Radiertechnik Rembrandts mit der Gemäldereproduktionstechnik Schmidts, wie sie oben beschrieben wurde.

Diese Mischtechnik aus Kupferstich und Radierung verleiht der Komposition eine bildmäßige Erscheinung.

Das resultiert aus der Strichart, denn es gibt kaum gebogene oder unverbundene Linien. Die Oberfläche des Blattes ist wie ein Gemälde in "beau fini" völlig geschlossen.

Da Schmidt intensiv mit der Kaltnadel arbeitete, entstehen scharfe Umrißlinien und Binnengliederungen, insgesamt eine strenge Musterung der Flächen.

Diese Technik verrät den Reproduktionsstecher, der das strenge, gerade Gefüge der Kreuzschraffuren lockert, um dem Eindruck der bewegten und kontrastvollen Radierung nahezukommen, jedoch nicht um Skizzenhaftigkeit im Radierstil, sondern um Bildmäßigkeit in der Nachahmung zu erreichen, wie es frühe Radierungen, etwa B.44, 77, 281 im Sinne tableaumäßigerer Ausführung zeigten.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Schmidt nicht den ersten, sondern den dritten Zustand der Rembrandtradierung benutzte. Es gibt darin viele mit Schmidts Porträt übereinstimmende Kittelfalten, die bei beiden nachträglich mit der Kaltnadel übergangen wurden.

Die Landschaft im Fenster ist eine weitere mögliche Annäherung. Schmidt könnte demnach sogar den vierten Zustand gekannt haben, wenn feststünde, daß dieser vor 1758 entstand.

Zusammenfassend kann gesagt werden:

Schmidts Reproduktionen nach Rembrandt und seine Nach-

ahmungen (Selbstbildnisse) zeigen ähnlich Dietrichs Werken eine rationale Klärung der Vorlagen auf Handlung und Einsehbarkeit hin. Sie zeigen dabei aber eine eigene, Rembrandts malerischem und graphischem Stil angenäherte Technik, die die Zeitgenossen schätzten, da sie den bildmäßigen Charakter der Vorlagen illusionierte, gleichzeitig aber als originale Leistung kenntlich blieb⁴¹²⁾. So können Schmidts Reproduktionen als Quellen erster Hand über die Anschauung von Rembrandts Kunst im 18. Jh. gelten.

B. Die Rembrandtnachahmen des frühen Nikolaus Daniel Chodowiecki (1726-1801)

In der künstlerischen Entwicklung des Berliner Malerradierers Daniel Chodowiecki findet sich das bei Schmidts Selbstporträts beobachtete Bestreben nach der Verbindung von Rembrandt- und Naturstudium, Naturnähe im Sinne von Sachlichkeit, stark ausgeprägt.

Daniel Chodowiecki⁴¹³⁾ stammte aus einer verarmten Kaufmannsfamilie Danzigs und war polnisch-französischer Herkunft. 1726 geboren, machte er bis 1743 dort eine kaufmännische Lehre und siedelte danach als Siebzehnjähriger zu seinem Onkel nach Berlin, in dessen Eisen- und Kurzwarenhandlung er eintrat. Daneben beschäftigte er sich gemeinsam mit seinem Bruder mit Emailldosenmalerei. 1754 machte er sich selbständig, da er damit hohe Preise erzielte.

Bis etwa 1775 blieb eine seiner Haupteinkunftsquellen die Miniaturporträtmalerei.

Die finanzielle Unabhängigkeit ermöglichte dem Autodidakten, neben der Email- und Miniaturmalerei ganz seinen Neigungen gemäß zu arbeiten.

Zwischen 1758 und 1774 versuchte er sich in Tafelmalerei und Radierung. Grundlage für beides bildete die minutiöse

Bleistiftzeichnung, späterhin die Rötel- und schwarze Kreidezeichnung, mit der er jeden Gegenstand "d'après nature" ab- bzw. vorzeichnete und später übertrug.

Sämtliche Kompositionen sind im Detail zeichnerisch nach der Natur sorgfältig vorbereitet, auch die Lichtsituation ist schon andeutungsweise im Sinne der späteren Ausführung um die Figur herum angedeutet.

Seit 1772 sind Gemälde selten, er arbeitete seit dieser Zeit fast ausschließlich im Auftrag von Verlegern an Buchillustrationen. Sie gehören nicht in diesen Zusammenhang, wohl aber der Weg, über den Chodowiecki zu seiner literarisch aufgefaßten Kunst kam.

1. Radierungen und Gemälde bis 1774

Die meisten der bis 1774 entstandenen Radierungen und Tafelbilder waren nicht für den Verkauf oder in Auftrag gemacht. Die Gemälde sind größtenteils noch im Nachlaß verzeichnet. Selbst verkaufte er nachweislich nur zwei seiner "Wochenstuben" für einen sehr hohen Preis an den Grafen Stroganoff aus Petersburg ⁴¹⁴).

Dadurch, daß Chodowiecki gerade diese frühen Werke ohne Auftrag, d. h. nicht für den Broterwerb machte, zeigt sich Eigenes viel klarer als etwa bei der auftragsgemäßen Kunst Dietrichs.

Chodowiecki schrieb um 1770 an seine Mutter nach Danzig: "Je m'amusai à la gravure, mes ouvrages plurent au public, je voulais être peintre, le public voulut que je sois graveur, hé bien, je le suis plus que jamais et on m'encourage de tout côté en me payant tout ce que je demande." ⁴¹⁵).

Chodowiecki liefert in seiner um 1780 geschriebenen Selbstbiographie die Kriterien, mit denen er das eigene frühe Werk beurteilt wissen möchte ⁴¹⁶).

Sie bestätigen, was sich aus dem Skizzenmaterial ergibt: daß er sich ausschließlich mit seiner engeren Umgebung beschäftigte und nur nach der Natur zeichnete.

Obwohl sich Chodowiecki zu dem späteren Zeitpunkt, an dem er diese Biographie schrieb, ausdrücklich gegen Nachahmung anderer Künstler wandte, hat er doch von den französischen Malern der Watteauachfolge, die Friedrich II. bis 1750 nach Berlin zog, einerseits und von Rembrandt und seiner Schule andererseits gelernt, so daß beide Einflüsse seinen eigenen Stil merklich geprägt haben.

a) Frühe Konversationsstücke

70 Die frühen Konversationsstücke in französisierendem Stil sind Genrebilder unter freiem Himmel im Park, deren Staffage sich ähnelt.

Die Figuren gruppieren sich um einen Baum zu Füßen eines Gartengottes auf hohem Podest.

72 Die Figurengruppen seiner Gesellschaftsstücke auch in gleichzeitigen Interieurgemälden sind eigenständig, da sie möglichst voneinander isoliert und vereinzelt werden. Darin entfernen sie sich von den fließenden galanten französischen Kompositionen. Es sind Porträtgruppen, die
82,83a er in Skizzen für die Bilder einzeln vorbereitet hat.

Diese Figurenskizzen stehen den Studien vor allem weiblicher Figuren von Watteau und Boucher nahe⁴¹⁷. Der Unterschied liegt im kleineren Format und in der Technik, denn Chodowiecki benutzte meist Bleistift mit dünner Strich-
lung, erst später Rötel und Kreide, und weiter in der völlig in sich geschlossenen Stimmung der Einzelfigur oder der Gruppen, die nie aus dem Bild herausblicken, sondern in verschiedenen Beschäftigungen und Arbeiten in ihrer Zugehörigkeit zu einem bestimmten Familienkreis oder einem bestimmten bürgerlichen Gesellschaftskreis gekennzeichnet sind.

82,83a Auf die Draperie und Kleidung legte Chodowiecki großes Gewicht, besonders die der Frauen mit modischem Zubehör, und er studierte den Fall eines Kleides ebenso genau wie die individuelle Haltung und die Gesichtszüge seiner Modelle.

70 Die aus mehreren genau geschilderten Persönlichkeiten zusammengesetzten Gruppen werden in den Freiraumbildern von diffusem Licht und silbrigen Höhungen, hervorgehoben. Die Farben sind sparsam bunt und pastellen. Die Entwicklung geht auf ein-farbiges Kolorit des Bildes aus, das besonders in den Interieurs gut sichtbar wird, wo es die farbige Erscheinung von Camayeux annimmt.

Die Porträtgruppen versammeln sich im Interieur um die
73 Lichtquelle, Kerzenlicht oder kanalisiertes Tageslicht,
80 dessen Schein und Reflex die Figuren miteinander verbunden erscheinen läßt.

Chodowiecki selbst nennt diese Form der Lichtgebung "rembrandtisch", und er stellt die Umwelt in ihrer häuslichen Umgebung ausnahmslos mit solchen Lichteffekten dar⁴¹⁸).

Obwohl Chodowiecki um 1780 schrieb, daß er kein Nachahmer der Manier eines anderen Künstlers gewesen sei, um wahrheitsgetreu bleiben zu können, gibt es unter seinen ersten Radierungen mehrere Beispiele einer kopierenden Tätigkeit, und daran anschließend, eigene Arbeiten, die sich auf Kompositionen älterer Meister stützen.

b) Die Kopien nach Rembrandt

Die frühesten Beispiele sind 1759 zwei Blätter nach Zeichnungen "Rembrandts" aus der ehemaligen Slg. Stieglitz in Leipzig. Auf der Versoseite des Blattes "Jupiter und Antiope" (E 17) befindet sich noch die Kopie eines Viehstückes von Dietrich⁴¹³).

Das Studienblatt ist in Zeichnungsmanier skizzenhaft radiert, wenige Schattierungen in Aquatinta. Chodowiecki imitierte die klare Rembrandtzeichnung mit besonderer Akzentuierung der Lichter. Den Tushton in Aquatinta versucht er stärker noch bei anderen Blättern von 1758 zu erreichen, wie er selbst sagte, in Anlehnung an die Arbeiten von Le Prince, St. Non und Charpentier⁴²⁰).

75 Die andere Kopie nach einer Landschaftszeichnung des Kooninck, "Landschaft bei Mondschein", in einer Mischtechnik aus

Schab-Kunst und Aquatinta, die den Zeichnungscharakter wiederzugeben versucht. Die beiden Zustände zeigen diverse Beleuchtungen:

- 74 I. ist eine nächtliche Landschaft mit Mondschein auf den Dächern des Dorfes und zwischen den Bäumen, wodurch kontrastreiche Helldunkelwirkung erzielt wird.
- 75 II. ist dieselbe Landschaft mit aufgehelltem Horizont beim Morgengrauen. Die Helldunkelkontraste auf dem Hügel sind gelöscht, dafür entsteht in Bäumen und Himmel deutlichere Plastizität der Formen.

c) Nachahmungen Rembrandts: Verbindung von Rembrandt- und Naturstudium

1). "Le passe dix"

- 76 Chodowieckis erste selbständige Radierung (E 1) "Le passe
- 77 dix" bezieht sich ausschnittshaft auf Rembrandts "Der Trik-Trak-Spieler".

Chodowiecki verändert aber das Licht-Schattenverhältnis durch seine einfache Umkehrung, so daß die Front und das Gesicht des Würflers, die Tischplatte mit drei Würfeln, zwei Münzen und schäumendem Bier vom Kerzenlicht hell, alles andere fast schwarz erscheint.

Die Umkehrung der Licht-Schattenverhältnisse entspricht der inhaltlichen Andersfassung des Würflerthemas. Die lebhafte Gestik und Mimik des Würflers, samt dem erläuternden Beiwerk sind in grellem Kerzenlicht erhellt, um ein möglichst präzises Bild von diesem Menschen und der, für ihn typischen Tätigkeit zu geben.

Es ist das Porträt eines Berliner "Originals", Nicolas Fonvielle, den Chodowiecki kannte und dessen Geschichte er in dieser Radierung festhielt.

Fonvielle war Stempelmacher hugenottischer Herkunft, der trotz harter Arbeit verschuldet war. In der französischen Kolonie Berlins unterhielten ihn Freunde, man spielte mit ihm "passe dix". Warf er die meisten Augen, erhielt er eine Flasche Bier.

"Verlor er, so bezahlte er nichts, denn er hatte nichts, in dieser Beschäftigung ist er hier vorgestellt und ohne sein Wissen nach dem Leben gezeichnet. Übrigens war er von der Natur etwas vernachlässigt worden, denn er war ausgewachsen und hatte krumme Beine, aber eine joviale leichtfertige Laune" ⁴²²).

In der Szene verbindet sich Porträt und Genre, so daß ein Teil der Lebensgeschichte des Mannes erkennbar wird. Chodowiecki beabsichtigte eine anekdotische Fassung des Themas, die Charakterisierung des "Originals" mit moralisierender Tendenz in Anlehnung an eine Rembrandtkomposition gleichen Themas, das die Spielleidenschaft allgemein zum Inhalt hat. Bei Chodowiecki tritt dagegen der Hang zur lehrhaften, literarischen Erklärung der dargestellten Szene hervor.

Diese ausführliche Art der Darstellung findet sich bereits bei Hogarth. Die starke Neigung zur Karikatur, das realistische Abbilden des Sonderbaren, Verwachsenen, von Chodowiecki als Laune und Vernachlässigung der Natur bezeichnet, und die moralisierende Tendenz weisen zumindest auf eine vergleichbare Einstellung zum Natürlichen hin ⁴²³).

Weitere Vergleiche bestätigen die Beobachtung, daß es Chodowiecki für Zeichnungen und Radierungen nach Straßenmodellen daran lag, die Bettlerfiguren Rembrandts, die er offensichtlich vielfach studiert hatte, mit seinen eigenen Beobachtungen auf der Straße zusammenzusehen, Rembrandt- und Naturstudium miteinander zu vermischen. Die Orientierung an Rembrandt mit anschließendem echtem Naturstudium war für Chodowiecki dem Entschluß gleichzusetzen, nicht die "schöne" Natur darstellen zu wollen, sondern die "niedere", so wie das Rembrandt am eindringlichsten von allen Holländern getan hatte. In diesem Sinn wurde er dann auch von M. Mendelsohn charakterisiert ⁴²⁴).

2' Bettlerinnen

Seine Bettlerfiguren versuchte Chodowiecki in Physiognomie und Gestik genauer zu charakterisieren, wie er das bei dem Würfler Fonvieille getan hatte.

Dabei ist stets eine moralisierende Wirkung beabsichtigt. Es soll eine gefühlsmäßige Reaktion beim Betrachter ausgelöst werden.

78 In der kurz nach dem 7-jährigen Krieg entstandenen Serie
79 der Bettel- und Soldatenweiber hängt eine der Radierungen
(E.27) kompositionell mit einer Rembrandtzeichnung
zusammen⁴²⁵⁾. Lediglich die Schatten oder Schwärzen sind
in den Köpfen verstärkt.

Mit dem übermüdeten Kind mit verbundenem Kopf erweitere Chodowiecki die Komposition, die bei Rembrandt nur aus der Bettlerin mit dem auf den Rücken gebundenen Säugling besteht. Die Bettlerin trägt möglicherweise individuelle Züge, wirkt eher gelassen, jedoch nicht verhärtet. Die Köpfe sind anders als bei Rembrandt schwarz hinterlegt und verschattet.

Er zeichnete nach dem Leben und nannte sogar den Standort der Bettler. Er hat dieselbe Bettlerin mit den Kindern noch einmal radiert, jetzt beim Füttern dreier Kinder. Der Kommentar heißt: "Eben dasselbe Weib wie unter No. 27 aus dem Fenster gezeichnet"⁴²⁶⁾.

Die Verwendung von Kompositionen Rembrandts und "rembrandtscher" Lichtführung ergänzte Chodowiecki mit Naturstudien aus seiner nächsten Umgebung. Er wollte keine reinen Genreszenen darstellen, sondern porträtierte die Menschen seiner Umgebung genremäßig.

d) Chodowieckis Beschreibung der eigenen Arbeitsweise

Über seine frühen Arbeiten schrieb er selbst, daß er versucht habe, die Natur, "wenn sie sich selbst überlassen" mit Licht und Schatten darzustellen, weshalb er oft abends zeichnete und malte, weil ihm das der starken Kontraste wegen für das Studium von Licht und Schatten am geeignetsten erschien. Das ist auch der Grund für seine Vorliebe für "rembrandtsche Effekte":

"Ich setzte meine Palette auf und malte denselben Abend noch eines alten Mannes Kopf; wie groß war meine Freude, da ich sah, ich würde die Abende können in Ölfarbe malen, bei Tage war es anderer Geschäfte halber unmöglich. -

Darauf ging ich weiter; ich legte ein Stück Leinwand gerade horizontal auf den Tisch vor mich, setzte eine Lampe vor mich hin, fing die Strahlen des Lichtes durch ein konvexes Glas auf und führte sie auf meine Leinwand, wohin ich sie brauchte. Das beleuchtete mir die Arbeit, und ich malte, so lange mir der Schlaf Frieden ließ. Nun malte ich einen Alten, der bei einer alten Frau um ihre Tochter anhält, auf dieses folgte die Geschichte Eliezers, der von Laban geführt dem Bethuel den Antrag machte, seine Rebecca dem Isaac zu geben; nachher habe ich verschiedene Wochenstuben gemacht ⁴²⁷⁾. Eines Abends, als ich zu Herrn Rode in die Akademie kam, sah ich das Modell noch angekleidet neben einem eisernen Ofen sitzen; es war wenig anderes Licht im Zimmer als das Feuer im Ofen, das machte einen herrlichen Rembrandt'schen Effect ⁴²⁸⁾. Ich zeichnete es sogleich und da ich nach beendeter Akademie nach Hause kam, setzte ich nach dem Abendessen noch die Palette auf und malte denselben Abend bis drei Uhr in die Nacht das Bild fertig.

Als der Sommer kam, setzte ich alle Woche einen Tag zur Ölmalerei an, konnte auf diese Art nur wenig vor mich bringen, habe auch nur einige Porträts sowie Studien und

Historien gemahlt." ⁴²⁹⁾.

Über seine Zeichenmethode berichtete er Ähnliches wie Gersaint über die Rembrandts, der sogar beim Essen während eines Besuchs bei Jan Six auf dem Landgut und überhaupt zu jeder Zeit Skizzen gemacht habe. Die Ubereinstimmung hat Chodowiecki möglicherweise nicht intendiert, er nennt diese Arbeitsweise aber für sich selbst als typisch ⁴³⁰⁾:

"Ich zeichnete nebenher. War ich in Gesellschaft, so setzte ich mich so, daß ich die Gesellschaft oder eine Gruppe aus derselben, oder auch nur eine einzige Figur übersehen konnte, und zeichnete sie so geschwind, oder auch mit so vielem Fleiß, als es die Zeit oder die Stätigkeit der Personen erlaubte. Bat niemals um Erlaubnis, sondern suchte es so versthohlen wie möglich zu machen; denn, wenn ein Frauenzimmer (und auch zuweilen Mannspersonen) weiß, daß man's zeichnen will, so will es sich angenehm stellen und verdirbt alles, die Stellung wird gezwungen. Ich ließ es mich nicht verdrießen, wenn man mir auch, wenn ich halb fertig war, davonlief, es war doch so viel gewonnen.

Was habe ich da zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit allen Vorzügen, die die Natur, wenn sie sich selber überlassen ist, vor allen den gerühmten Idealen hat, in mein Taschenbuch eingetragen! Auch des Abends bei Licht habe ich das oft getan; kein besseres Studium, um große Partien, Licht und Schatten hervorzu-
bringen ⁴³¹⁾.

Ich habe stehend, gehend, reitend gezeichnet; ich habe Mädchen im Bette in allerliebsten, sich selbst überlassenen Stellungen durchs Schlüsselloch gezeichnet...

Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Bei ihr fand ich die meiste Befriedigung, den meisten Nutzen; sie ist meine einzige Lehrerin, meine Wohltäterin. Wo ich sie finde, werfe ich ihr einen Kuß, wenn es auch nur in Gedanken ist, zu: dem

reizenden Mädchen, dem prächtigen Pferde, der herrlichen Eiche, dem Strauche, dem Bauernhause, dem Palaste, der Abendsonne und dem Mondlicht - alles ist mir willkommen und mein Herz und Griffel hüpfen ihm entgegen.

Aber wie sehr werde ich betrübt, wenn mit aller Mühe und Sorgfalt ich das nicht erreichen vermag, was sie mir vorzeigt. Dann entschuldige ich mich mit dem so richtigen Ausspruche:

'All unser Wollen, all unser Streben ist Stückwerk'. Und das Bild, das sich mit meinem in sich gekehrten Auge der inneren Kugel meiner Hirnschale sehe, ist ganz anders als das, was meine schwache Hand durch den unvollkommenen Griffel aufs Papier bringt." ⁴³²⁾

In dieser Selbstbiographie kommen die Begriffe "Natur" und natürliches Helldunkel, wie es bei Kerzen- oder Offenlicht als Licht und Schatten verteilt ist, häufig vor.

Chodowiecki nannte 1780 Richtigkeit und Wahrheit als Grundlagen seiner Zeichnung nach der Natur. Diese Naturstudien sind ausnahmslos Porträt- und Beleuchtungsstudien zugleich, wie die die Interieurs vorbereitenden Zeichnungen für Gemälde wie Radierungen zeigen.

2. Die Interieurdarstellungen: "Darstellung bürgerlichen Lebens, seiner Tugenden und Pflichten" ⁴³³⁾

72,73 Am häufigsten sind Tischgesellschaften oder Figuren-
80 gruppen dargestellt, die sich in häuslicher oder geselliger Tätigkeit um das Kerzenlicht auf einem Tische oder um das Fenster herum versammeln.

Es sind alltägliche Szenen, die jede Person bei einer intensiven Beschäftigung wiedergibt, die an einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit gebunden erscheint. Die Tätigkeiten sind Kartenspielen, Lesen und Vorlesen, Musizieren, Handarbeiten oder Beschäftigung mit Kindern.

Sprechen wird durch die Attitude des Vorlesenden und durch die horchende Haltung der Anwesenden charakterisiert, kaum durch Darstellung innerer Beziehungen, auch fast nie als Gespräch oder Zwiegespräch, wie man es bei Rembrandt finden kann.

- 73 Der Ort ist meist das Haus des Künstlers oder auch das namentlich genannter Freunde der Familie⁴³⁴).

Die Zeit ist auf den Studien exakt angegebenen und liegt auch aufgrund der genauen Porträts und der sorgfältig beachteten Kleiderdetails modischer Art fest.

a) Wochenstuben als mögliche Rembrandtnachahmungen

- 85,86 Zu den ersten Gemälden, die Chodowiecki malte und in seiner Selbstbiographie im Zusammenhang mit Beleuchtungsstudien erwähnte, gehören die "Wochenstuben"⁴³⁵).

Die Bleistiftskizzen geben jeweils Studien zu den einzelnen Personen in der Licht- und Schattensituation, die dann auch das Gemälde hat. Die endgültige Komposition skizzierte Chodowiecki selten, bei den "Wochenstuben" gar nicht. Da das Zimmer mit dem Mobiliar als Folie dient, erscheint es in den Skizzen nicht.

Die Wochenstuben malte Chodowiecki als Pendants. Die Gegenstücke können aber auch verschiedene Themen beinhalten. Die an den Fürsten Stroganoff verkauften Gemälde waren zwei "Wochenstuben". Andere Gemälde aus seinem Nachlaß sind ebenfalls einmal Gegenstücke gleichen Inhalts und einmal eine abendliche Tischgesellschaft als Pendant zu einer Wochenstube. Diese beiden Gegenstücke sind auf dem Stich von 1771 (E.75) an der Bilderwand zu sehen⁴³⁶).

Einen bestimmten Typus der Wochenstuben, der sich von den späteren Interieurs mit Wiege und Kind, wie sie Dou und Hooch malten, unterscheidet, bildete Rembrandt in Federzeichnungen aus⁴³⁷).

Vergleicht man die Szenen bei Chodowiecki mit anderen the-

matisch gleichen Interieurdarstellungen, so läßt sich die Nähe zu den Rembrandtzeichnungen beobachten. Es besteht vielleicht keine direkte Abhängigkeit von ihnen, aber eine große stimmungsmäßige Verwandtschaft der im 18. Jh. thematisch nicht sehr häufig dargestellten Szenen.

Ob Chodowiecki solche Rembrandtzeichnungen gesehen hat, kann nicht sicher festgestellt werden. Eine der Skizzen befindet sich im Schloßmuseum in Weimar. Sie ist alter Besitz, möglicherweise hat Chodowiecki sie in einer der Berliner privaten Zeichnungssammlungen oder im Kunsthandel gesehen, zumal er selbst Sammler und Kunsthändler war.

87 Sehr nah steht auch eine Bisterzeichnung der Sammlung Lugt, vormals J. Heywood Hawkins in Paris. Einige Übereinstimmungen mit dem Berliner Gemälde Chodowieckis sind motivischer Art, insgesamt sind sie aber auch stimmungsverwand, so daß man vermuten kann, daß Chodowiecki zumindest ähnliche Darstellungen gesehen haben könnte.

Der kompositionelle Aufbau der Rembrandtzeichnungen ist bildparallel.

An der Rückwand des Zimmers liegt in einem Alkoven die aufgestützte Frau im Profil gesehen. Auf der bildmäßigen Fassung dieses Themas in der Sammlung Lugt sind rechts noch Sessel und eine Tür, links im Profil die Amme.

Die Figurenkomposition entwickelt sich bildparallel von links nach rechts. Weiß gehöhlt dominiert die Amme.

Die Weimarer Zeichnung Rembrandts hat einen leichten Diagonalbezug zwischen beiden Figuren, bestimmend bleibt aber der bildparallele Bettrahmen.

In der Zeichnung der Sammlung Lugt setzt Rembrandt durch einen schräggerückten leeren Sessel und die unmerklich aus der Profillage herausgedrehten Haltung Saskias Diagonalakzente, um die das strenge horizontale und verti-

kale Liniengefüge zu lockern und die Komposition nach rechts zu schließen.

85,86 Bei Chodowieckis Pendants gleichen Themas steht der Alkoven ebenfalls in der Ecke des Zimmers, daneben ein Sessel und die geschlossene Tür. Er komponierte seine Gemälde nicht bildparallel, sondern wählte Diagonaleinblicke, die möglichst viele Gegenstände im Zimmer erfassen.

86 Auch hier dominiert die Wärterin. Am Bildeingang links versammelt sich alle Helligkeit der Komposition auf ihre Haube und das Brusttuch wie auf einer der Rembrandtzeichnungen auch.

Die Beleuchtung der vorderen Figuren und das allmähliche Verschatten der Zimmerecke mit dem Alkoven schafft Distanz zwischen den Figuren, die weder durch Blicke noch Gesten verbunden wirken. Die Stimmung des Bildes ist durch die weichen, verschwimmenden Helldunkelkontraste gedämpft und leise, auf dem Gemälde mit den Besucherinnen kann sie sogar als behaglich charakterisiert werden. Diese Stimmung wird durch die verhalten freundliche und anteilnehmende Mimik und Haltung der Anwesenden hervorgerufen. Hier liegt auch der inhaltliche Unterschied zu Rembrandt, in dessen Zeichnungen keine bürgerlich-behaglichen, fast schon romantischen Züge zu finden sind wie in den Szenen Chodowieckis.

Die kleinen Kabinettgemälde sind in gedämpfter Farbigkeit gehalten: mattes Moosgrün, helles Braun-Grau, pastelliges Blau, blasses Rosa, graues Weiß, Hellgelb. Der spitzpinselige Farbauftrag und die sichtbaren Farbgrate erinnern an die Technik seiner Zeichnungen und Radierungen.

Die Vergleichbarkeit der Darstellungen Chodowieckis und Rembrandts sind:

1. die mit Rembrandt verwandte Auffassung des intimen, häuslichen Themas,
2. die partielle Aufhellung des tonigen Kolorits um die wenigen Figuren, wobei der Zeichnungsstil des Farbauftrags auffällt.

Die Beispiele lassen erkennen, daß Chodowiecki, ausgehend von Kopien nach Rembrandt- bzw. Koninckzeichnungen um 1758, nach 1760 immer selbständigere Kompositionen gestaltet. Die Anregungen aus den Vorbildern des 17. Jh. sind darin nicht bei allen Szenen des Themas als Zitate sichtbar, können jedoch aus dem kompositionellen und stimmungsmäßigen Charakter der Darstellungen als verwandt erkannt werden.

Bei den Radierungen mit häuslichen Themen ist dieser Zug stark ausgeprägt.

b) Der große l'Hombre-Tisch (E.22)

88 Dargestellt sind fünf Damen am Spieltisch mit Karten in der Hand. Eine von der Rückenfigur verdeckte Kerze ist Lichtquelle.

Das Blatt ist radiert und in Tuschmanier behandelt. Die feinen Kreuzschraffierungen ergeben eine engschraffierte schwarze oder durchlässige Netzstruktur. Sie ist als Wand und Boden durch den Fall der Figuren- und Stuhlschatten modelliert. Um die Lichtquelle ist der Papiergrund weiß gelassen und als schimmernde Helligkeit um die Köpfe der Damen anschaulich gemacht. Im Kerzenschimmer, an der hellsten Stelle des Blattes, ist auch die klar umrissenste Zeichnung zu finden: in den porträtähnlichen Köpfen der Damen.

Diese disziplinierte Verteilung von starker Helligkeit und tiefen Schwärzen erzeugt innerhalb der Szene die Stimmung ruhiger, gesitteter Häuslichkeit.

Chodowiecki wandte hier Darstellungsmittel an, die er besonders gut im Radier- und Zeichnungswerk Rembrandts und seiner Schüler sehen konnte, Seine Technik der Kreuzschraffierungen und die Beleuchtungstechnik zeigen die Verarbeitung solcher Vorlagen.

Im Gegensatz zu Schmidts Radierungen behalten seine Radierungen den skizzenhaften Charakter, der bei den Rem-

brandtradierungen so geschätzt wurde. Chodowieckis momentaner visueller Eindruck der dargestellten Tätigkeit im bürgerlichen Kreis wird so unmittelbar und lebendig illusioniert.

In diesen Darstellungen bürgerlichen Lebens erreicht Chodowiecki Hagedorns theoretische Vorstellungen von "sittlichen Bildern bürgerlicher Tugend", die er mit dem Treuherzigen, dem wahren Naiven und dem echten Ausdruck des Herzens charakterisierte ⁴³⁸⁾.

Die Direktheit dieser Darstellungen "sittlicher Bilder bürgerlicher Tugend" erreicht Chodowiecki durch genauestes Naturstudium und eine Anlehnung an Rembrandts Darstellungsformen, die ihm als Vorbild naturabbildender Kunst im positiven Sinne galten.

V. Frankfurt am Main

A. Kunstmarkt und Kunstproduktion um 1750-1770

In Frankfurt wie in Leipzig waren die zweimal jährlich stattfindenden Messen mit Bücher-, Stich- und Gemäldemärkten verbunden. Durch die günstigere Lage war die Bedeutung der Frankfurter Kunstmessen größer. Antwerpener und Amsterdamer Kunsthändler hatten dort ihre Verkaufsläden und Meusel berichtet, daß die zur Versteigerung bestimmten Sammlungen oft von weit her zur Messe gebracht wurden. Hüsgen schrieb 1780, daß August der Starke, Jan Wellem von der Pfalz, Franz Lothar von Schönborn, Kurfürst von Mainz, Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, Marie-Caroline von Baden-Durlach, der Herzog von Pfalz-Zweibrücken und Amalie von Dessau ihre Gemälde zum Teil auf diesen Messen ankaufen ließen⁴³⁹⁾.

Überwiegend wurde mit holländischen Bildern des 17. Jh. gehandelt. Für diese Geschmacksrichtung gab es in Frankfurt eine Tradition durch die in den holländischen Religionskriegen hierher geflüchteten reformierten Familien. Sie brachten ihren Kunstbesitz mit oder verlegten als Maler ihre Tätigkeit nach Frankfurt.

Seit der Jahrhundertmitte stieg der Anteil an zeitgenössischen deutschen Malern im Handel wie in den Bildersammlungen. An dritter Stelle stand die italienische und französische Malerei des 17. und 18. Jh., besonders beliebt waren Gemälde in der Art des Greuze und Konversationsstücke in der Manier Watteaus.

Der Kunstbetrieb war in Frankfurt durch strenge Zunftgesetze geregelt⁴⁴⁰⁾. Die Maler waren in der Innung organisiert, wie bei anderen Handwerken vererbte sich die Werkstatt mit Haus und Tochter. Dies war auch in Leipzig noch zur Zeit der Akademiegründung so geregelt, und Oesers Kämpfe gegen die Zunft waren oft Gegenstand seiner Briefe an Hagedorn. In Frankfurt gab es Ansätze zu einer Akademie erst 1767, jedoch hatte sie wenig Zulauf, überdies wurden

die Bemühungen in dieser Richtung von älteren Malern der Stadt torpediert, vor allem von G. Trautmann.

Ansässige und auswärtige Maler stellten zu Meßzeiten ihre Produktion öffentlich aus. Sie waren auch selbst als Kunsthändler tätig und organisierten Lotterien im Rahmen der Messen.

Die Zahl der privaten Sammlungen stieg seit 1747 kontinuierlich an: Müller zählte 1747 zehn, Hüsgen 1776 vierundzwanzig und 1780 rund achtzig Bildersammlungen. Die Sammler gehörten meist dem gehobenen, zweiten Stand an: Gelehrte, Mediziner, Juristen, Bankiers, Kaufleute.

Größere Kabinette besaßen u.a. J.G. Bögner, Weinhändler J.N. Gogel, Konditormeister J. Prehn.

Nicht die Steigerung künstlerischer Leistung war im Frankfurter Kunstleben bedeutend gewesen, sondern allein die Manifestierung des Interesses an Kunst, das sich in den zahlreichen periodischen Publikationen, in den Bilderzimmern und Sammlungen Frankfurter Bürger spiegelte.

Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, daß hier häufiger als in Leipzig Kunst- mit Kuriositätenkabinetten verbunden wurden. Naturaliensammlungen traten zusammen mit Sammlungen mechanischer und geometrischer Meßgeräte in den Vordergrund.

In diesem Zusammenhang hat der stark an der holländischen Malerei interessierte Geschmack der Sammler seine adäquate Stellung, indem zu der "naturabbildenden" Malerei die Naturalien- und Kuriositäten ergänzend im Sinne einer Universalsammlung hinzutreten können ⁴⁴¹⁾.

Der steigenden Nachfrage nach Sammlungsobjekten gerade in bürgerlichen Kreisen entsprachen die Frankfurter Maler durch ihre Produktion. Diese zeichnete sich durch die Spezialisierung jedes Malers auf eine andere Bildgattung aus, jedoch diente jedem ein anderer holländischer Kleinmeister zum Vorbild, um dadurch dem Sammlergeschmack zu

genügen, der sich gerade nicht durch theoretische Forderungen auszeichnete. Im Rahmen dieser holländisierenden Malerei Frankfurter Maler traten vereinzelt auch Rembrandtnachahmungen auf, die im Werk des J.G. Trautmann vor allen Dingen, aber auch bei J.K. Seekatz in Erscheinung treten.

Durch die Feststellung, daß in Frankfurt kunsthändlerische Interessen der Maler dem Bedürfnis nüchterner, naturwissenschaftlich stark interessierter Sammler entsprachen, wird das Bedauern dieses Tatbestandes bei dem aus Leipzig zurückgekehrten Studenten J.W. Goethe verständlich. Wie er Oeser mitteilte, glaubte er in Frankfurt die Antithese zu Leipzig zu sehen.

B. J.C. Seekatz (1719-1768)

1. Lehrzeit bei P.H. Brinckmann in Mannheim

J.C. Seekatz ⁴⁴²⁾ wurde als Sohn eines Handwerksmalers in Grünstadt (Pfalz) geboren und seit seinem zehnten Lebensjahr in diesem Beruf ausgebildet. Er war bis 1748 als "Kunstmaler" tätig, der nach vorgegebenen Mustern im Auftrag für lutherische Gemeinden im Kreis Worms arbeitete. Als Neunundzwanzigjähriger löste er sich aus dem handwerklichen Familienbetrieb und ging nach Mannheim in die Lehre zu P.H. Brinckmann, Hofmaler Johann Wilhelms von der Pfalz.

Brinckmann ⁴⁴³⁾, der seine Laufbahn als Freskant begonnen hatte, war in Mannheim zugleich Hofmaler, Gemäldedirektor der kurfürstlichen Sammlungen und Gemälderestaurator.

L.C. v. Hagedorn schrieb 1755, daß sein Können im Gebiet der Landschaftsmalerei und des direkten Natur- und Landschaftsstudium liege. Bei biblischen Themen sei gelegentlich eine Affinität zum "goût de Rembrand" zu beobachten ⁴⁴⁴⁾.

Die Ursachen dafür in seiner Restauriertätigkeit zu su-

chen, liegt nahe, denn man weiß, daß Brinckmann sich auch über ein Hauptwerk Rembrandts bekanntzumachen versuchte⁴⁴⁵⁾.

1755 berichtete er nach Dresden an Carl Heinrich v. Heinen ausführlich über die erfolgreiche Restaurierung der 6 Gemälde des Rembrandtschen Passionszyklus von 1636, die von Düsseldorf nach Mannheim gebracht worden waren. Die Inschrift auf der Rückseite der "Auferstehung Christi" lautet: "Rimbrand Creavit me P H Brinckmann resuscitavit Te / 1755". Das Wortspiel "Brinckmann hat Dich vom Tode erweckt" ist doppelsinnig, da es auf das Bildthema anspielt: Rembrandt wird als Autor des Bildes in Analogie zu seinem Restaurator, der es erneuerte, gesetzt.

Nach Beendigung der Lehrzeit trat Seekatz 1753 in hessisch-darmstädtische Dienste. Es zeichnete sich von Anfang an ab, daß er außer für den Hof für den Frankfurter Kunstmarkt malen mußte, um seine Familie erhalten zu können. Die Aufträge aus bürgerlichen Kreisen Frankfurts waren für den Maler von existenzieller Wichtigkeit und hatten zur Folge, daß Seekatz die Produktion dem Frankfurter Kunstmarkt anpaßte. Regelmäßig besuchte er die Messen, um dort seine Bilder zu verkaufen: Biblische Szenen, Genrebilder, meist Nacht- und Kerzenstücke. Daneben malte er für den Hof meist mythologische Szenen und höfische Gesellschaftsstücke.

2. Arbeitsmethode

Ausgehend von der stark museal bestimmten Arbeitsmethode des Lehrers erarbeitete Seekatz seine Kompositionen durch Heranziehen von Stichen⁴⁴⁶⁾. Neben den Mannheimer Gemälden Rembrandts lernte er bei Brinckmann auch das druckgraphische Oeuvre kennen, denn Brinckmann fertigte selbst Radierungen danach an⁴⁴⁷⁾.

Zum Lehrstoff gehörte auch die holländische Genremalerei, die in der kurfürstlichen Sammlung als Spezialgebiet des

Fürsten reich vertreten war.⁴⁴⁸⁾ Seekatz' Skizzenmaterial in Darmstadt zeigt neben dem holländischen Genre auch Studien nach Rubens und anderen flämischen Meistern. Ein Charakteristikum bei der Vorbereitung seiner Bilder ist der Skizzenstil. Er war auch anderen mittelhheinischen Malern der Zeit eigentümlich⁴⁴⁹⁾. Diese kleinformatigen Ölskizzen auf Karton legen in flüchtigen Pinselstrichen und Farbtupfern die koloristische Disposition der Bilder und ihre Lichtsituation fest. Sie haben inoffiziellen Charakter und waren nicht zum Verkauf bestimmt.

Diese Ölskizzen beweisen die werkstattbedingte, enge Verbindung des mittelhheinischen Malers mit Süddeutschland, besonders der Augsburger Schule um Baumgartner, was in den ausgeführten Gemälden nicht mehr so deutlich zu erkennen ist.

Den fertigen Gemälden liegt eine differenzierte Farbigekeit im Sinne der Skizzen zugrunde, die sich aus dem Farbstil zeitgenössischer süddeutscher, in Mannheim und Frankfurt geschätzter Malerei erklärt, z.B. Maulpertsch⁴⁵⁰⁾. Seekatz' Kolorit besteht aus Pastelltönen, mattem Rosa, Hellblau und gebundenen Rots, starken Blaus und Grüns, die in den Genreszenen die gedämpfte heitere Stimmung erzeugen, die auch seine Historienbilder beeinflusst hat⁴⁵¹⁾. Bei der Ausführung im größeren Format legte Seekatz Wert auf die Gegenständlichkeit des Dargestellten. Die Präzisierung des formalen Bestandes geschah unter Heranziehung von Stichvorlagen.

3. Häufige Bildthemen und -typen

a) Genremalerei

Besonders beschäftigte er sich mit speziellen Typen holländischer Genremalerei: Darstellungen rastender Vagabunden, Bettler, Trinker, Kartenspieler, Raufende, in häuslichen Szenen beschäftigte Frauen. Die Bildmotive

"Räuberlager" und "Jahrmarkt" gestaltete er mehrfach. In diesen Darstellungen schilderte er breit Ungebundenheit, Einfachheit der Lebensführung und Natürlichkeit, die bereits im Sinne der literaturhistorischen Definition romantisch bezeichnet werden kann, da in den Szenen das Phantastisch-Romanhafte im Vordergrund steht, ganz im Gegensatz zum holländischen Genre. Der Eindruck verstärkt sich in den Szenen, in denen ein oder zwei zentrale Figuren als Porträts in das Räubergenre eingesetzt sind. Die Parallele hierzu ist die Schäferverkleidung der Porträts.

b) Biblische Historien

Neben diesen Genrestücken malte er auch biblische Historien. Bei Betrachtung seiner neutestamentlichen Bilder sind die zugrunde liegenden Rembrandtradierungen nicht immer offensichtlich. Sie sind nicht kopiert, sondern frei variiert.

1' Ecce Homo

91 L. Bamberger bezeichnete das frühe Gemälde "Ecce Homo" von 1753 als formal abhängig von Rembrandts gleichnamiger
92 Radierung B.77⁴⁵²⁾. Als Kriterium dienen ihm motivische Übereinstimmungen:

1. Gliederung der Komposition in eine vordere Bühne und einen Hintergrund mit unterschiedlichem Terrain
2. Das Motiv der beschwichtigenden Handgeste des Pharisäers über der Menschenmenge.

Diesen Übereinstimmungen kann man hinzufügen:

3. Die Figur Christi, bei Seekatz unter einem korbbogigen Tor unüberschnitten freistehend wie auf dem anderen
93 "Ecce Homo" Stich Rembrandts (B.76).
4. der sich aus dem Fenster lehrende Mann, bei Seekatz ein erregt gestikulierender Gefangener.
5. Der spitze Turm am Platz. An gleicher Stelle befindet

sich in B.77 ein hoher Denkmalsockel mit einer Kaiserbüste neben einem Torbogen, der auch auf dem Gemälde vorhanden ist.

Im Breitformat erhalten diese einander ganz ähnlich zugeordneten Motive eine andere Wertigkeit. Das resultiert daraus, daß Seekatz sich einer weiteren Bildtradition anschließt, die sonst im 18. Jh. in dieser Form selten gemalt wurde⁴⁵³⁾. Es handelt sich um den "Ecce Homo"-Stich des Lucas van Leyden (1510), auf den Rembrandt in B.76 unter Weglassung einiger Motive zurückgegriffen hatte, die Seekatz hier wieder einführt.

Er übernimmt aus dem Stich abgewandelt das arkadengegliederte, zweistöckige Haus am linken Bildrand, aus dem auch er zahlreiche Zuschauer blicken läßt. Das Motiv der beiden bei einem Hunde spielenden Knaben in der Mitte des Vordergrundes stammt ebenfalls daraus.

Eine Vielfalt genreartiger Motive ordnet Seekatz einander zu, um eine möglichst breit angelegte, lebendige Volksszene zu bekommen. Diese Zielsetzung ist der Grund für die Umformung des barocken Vorbildes und den Rückgriff auf die vorbarocke Bildform.

Die Hauptfiguren - Christus und zu seinen Seiten Pilatus und Barrabas - sind hell beleuchtet. Die Anwesenheit des Barrabas weist ikonographisch auf barocke und vorbarocke Darstellungen. Rembrandt hatte das Motiv in den Radierungen aufgegriffen⁴⁵⁴⁾. Wie ein Kultbild wirkt Christus im Strahlenkranz auf dem Treppenpodest vor dem ruinösen Gefängnisportal. Er ist an Barrabas gefesselt und wird von der zurückweichenden Gruppe der Pharisäer betrachtet. Auch das entstammt nicht dem Motivschatz Rembrandts, wohl aber die abwehrende Geste des Pilatus, obwohl hier die Figur frontal gegeben ist. Durch die dreifache, einfallslose Wiederholung des gleichen Armgestus soll die rechte Bildhälfte mit der linken verbunden werden. Die linke Bildhälfte ist im Sinne von B.77 einfach erweitert und mit Staffage wie bei L. van Ley-

den gefüllt, wobei die betont altertümliche Architektur auffällt: schmale, spitzgieblige Häuser mit Rundbogenfries, zackige Zinnenkränze, gotisches Fialenwerk in der Turmbekrönung.

Der von Seekatz dargestellte Moment der biblischen Geschichte unterscheidet sich durch all die genannten Momente wesentlich von der Vorlage B.77, die mit ihren dramatischen Helldunkelkontrasten das Bild höchstens in der Beleuchtung der Hauptfiguren ganz allgemein beeinflusst hat. Gewinnt auf B.77 die Christusfigur eine Innerlichkeit, die durch die Helldunkelkomposition konsequent von unten nach oben aufgebaut und vorbereitet wird, die der Glorifizierung durch den Strahlennimbus nicht mehr bedarf, so ist der Christus des Seekatz Märtyrer, dessen Martyrium breit und erzählerisch dargestellt ist.

Zu diesem "Ecce Homo" Bild gehören Pendants, die die freie Variation der Vorbilder als für Seekatz typisch erweisen und gleichzeitig des Malers Fähigkeit zeigen, in verschiedenen Stilen zu malen:

94,95 Die "Verleugnung Petri", "Ölberg" und "Kreuzigung"¹⁵⁵. Die beiden letztgenannten sind in bewegtem, dekorativem Farbenstil mit süddeutsch-italienischen Bildmotiven gemalt, während neben dem "Ecce Homo" auch die "Verleugnung Petri" in holländischem Geschmack dargestellt ist. Dieses 95 Nachtstück hat jedoch keine Rembrandtmotive zum Vorbild, sondern eher Kerzenlichtstücke Schalkens und Honthorst's. Mit seiner genrehaft erzählenden Fassung des Themas erreicht Seekatz eine eigene, unkonventionelle Darstellung, die freier als die des "Ecce Homo" ist.

Der Wunsch, Begebenheiten aus dem Leben Jesu' lebendig zu schildern, und sie mit Genre zu bereichern, das die gefühlsmäßige Stimmung im Bild entscheidend mitbestimmt, war Seekatz angesichts holländischer Darstellungen, nicht der religiösen süddeutschen Malerei gekommen.

Das sieht man an seinen anderen biblischen Historien,

für die es entsprechende Vorlagen in der Grafik gab: Die Flucht nach Ägypten, d 12-jährige Jesus im Tempel, die Verkündigung an die Hirten, die Jünger von Emmaus⁴⁵⁶⁾.

An zwei Gemälden soll das noch einmal gezeigt werden: Der zwölfjährige Christus im Tempel bei den Schriftgelehrten und die Jünger in Emmaus. Beide sind Tagbilder und Pendants, 1758 entstanden⁴⁵⁷⁾.

2' Der zwölfjährige Jesus im Tempel

96 Das Gemälde gibt Einblick in die Synagoge, eine zweischiffige spätgotische Halle, in deren erhöhter Tribüne Jesus und neun gelehrte Juden sitzen. Eine Arkadenwand trennt die Bildgründe, zwei Gelehrte beugen sich aus dem oberen Raumkompartiment zur Hauptgruppe herab. Diese besteht aus dem Christusknaben und einem lesenden Schriftgelehrten. Auf sie fällt von links oben aus unsichtbarer Quelle ein Lichtschein, den die anderen Figurengruppen nur matt reflektieren.

98,99 Die bildlichen Vorlagen für diese Komposition sind
97 nicht eindeutig bestimmbar. Doch scheinen mir die themengleichen Radierungen Rembrandts B.64 und 65 und die Zeichnung in Stockholm vorbildlich gewesen zu sein. Der Zeichnung kommt Seekatz in der allgemeinen Disposition nahe⁴⁵⁸⁾. Mit B.64 stimmt die diagonale Anordnung der Trennungsmauer mit daraufstehender Arkatur und die Bildparallelität der Hauptfigurengruppe überein. Aus B.65 könnte Seekatz die stehende Profilfigur mit dem spitzen Hut, zwei Zuschauer oberhalb der Mauer rechts mit dem breitkrempigen Hut und dem gewickelten Turban verwandt haben. In der Silhouettenfigur am rechten Bildrand erkennt man das Profil und die runde Kappe der stehenden Figur aus B.64 wieder. Daraus stammt auch die Sitzordnung Christi neben dem massigen Schriftgelehrten. Christus ist als idealisierter Typus mit Heiligenschein und

antikisierender Gewandung Kontrastfigur zu den orientalisches kostümierten Schriftgelehrten. Der Redegestus, der auf den Rembrandtschen Radierungen Christus allein auszeichnet, verbindet ihn hier im Disput mit einem die Thorarolle erläuternden Gelehrten.

In vielen Details ist die Gruppierung unabhängig von den Kompositionen Rembrandts. In einigen Typen kann man aber charakteristische Figuren aus ihnen erkennen. Es sind äußerliche Adaptionen, Ähnlichkeiten in der Anordnung der Komposition im Breitformat.

Die Szene weckt durch die Ausmalung des räumlichen Ambientes und die unprätentiöse, breite Schildung und Erzählung des Ereignisses den Eindruck von genauer, lebendiger Überlieferung der biblischen Historie.

3' Emmaus

- 100 Das Pendant ist stärker an Vorbilder Rembrandts angelehnt.
101,102 Aus beiden Blättern (B.87 und 88) mit der Emmausszene sind Kompositionsschema und Motivik entlehnt und vermischt. Für den Bildaufbau muß noch eine Komposition Rembrandts oder seiner Schule maßgeblich gewesen sein, etwa in der Art des Gemäldes, das sich heute im Musée Jaque-mart-André in Paris befindet, denn dort ist auf dem linken Drittel des Bildes Einblick in eine Küche gegeben, wo eine Magd mit offenem Feuer hantiert⁴⁵⁹).

Seekatz füllt einen großen Teil des Bildes mit Genremotiven. Die Darstellung erinnert an eine Wirtshausszene. Die beiden Jünger sind bäuerliche Typen mit dumpfem Gesichtsausdruck. Die Haltung und Gestik des Stehenden ist identisch mit der linken Figur auf B.87, die des Sitzenden findet sich auf B.88. Christus erscheint am rechten Bildrand wie auf der Radierung B.88.

Die Vorbildlichkeit Rembrandts sah Seekatz offensichtlich in der unmittelbaren, naturhaften und oft genrehaften Auf-

fassung biblischer Themen aus dem Leben Jesu'. Seekatz verstärkte durch die Bereicherung solcher Themen mit Genremotiven den Eindruck der Profanisierung und beabsichtigte durch breite Erzählung der biblischen Geschichten, diese anschaulicher, lebendiger wirken zu lassen. Aus ihrer Bestimmung als Kabinettemalerei erklären sich die motivischen Rückgriffe auf Rembrandtkompositionen als naive Nachahmungen in modernerem, klarem Kolorit.

C. Johann Georg Trautmann (1713-1769)

1. Werdegang und Vielseitigkeit seiner Kunst

Johann Georg Trautmann⁴⁶⁰⁾ stammte aus einer pfälzer Handwerkerfamilie in der Residenzstadt Zweibrücken. Er war Lehrling des Hofmalers Bellon, unter dessen Anleitung er die fürstliche Sammlung, überwiegend Niederländer des 17. Jh., kennenlernte. 1732 kam er nach Frankfurt am Main. Bis 1736 war er bei dem Fassadenmaler Hugo Schlegel in der Lehre. Erst seit seiner Gehilfenzeit bei dem Tapetenfabrikanten N. Lentzner begann er selbständig zu malen. Durch Einheirat wurde er 1740 Bürger der freien Reichsstadt. Durch die Vermittlung des Mäzens Frankfurter Maler Baron von Heckels erhielt Trautmann Aufträge von Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel. Er arbeitete an den Höfen von Ernst Ludwig VII. von Hessen-Darmstadt und Karl Theodor von Pfalz-Zweibrücken. 1761 wurde Trautmann durch Vermittlung Brinckmanns pfälzischer Hofmaler, blieb aber trotz des Titels in Frankfurt ansässig. Evangelisch-lutherischer Konfession, nicht katholischer wie öfters vermutet wurde, stand er bis zu seinem Tode der alten "Frankfurter Malerzunft" vor, gegen deren Auflösung er 1767 kämpfte⁴⁶¹⁾.

Trautmann hat biblische Historien, Bildnisse und vielfach Genre, nächtliche Räuber- und Zigeunerlager und Feuersbrünste, gemalt. Die Bauernstücke sind eng an Ostade und Brouwer angelehnt, die Feuerstücke sind im Ge-

schmack E. van der Poels, die biblischen Szenen hat er mehrfach nach Kompositionen Rembrandts und seines Kreises gearbeitet. Sie stellen meist wunderbare Begebenheiten dar.

Sein der Nachfrage entsprechender Malstil mit seinem stark skizzenhaften Reiz, das Herstellen von kontrastreichen Kabinettbildern erklärt seine Beliebtheit bei zeitgenössischen Sammlern.

J.W. Goethe charakterisierte Trautmann in "Dichtung und Wahrheit" ausschließlich im Hinblick auf dessen rembrandtisierende Malerei: "Mein Vater versicherte dagegen, es sei ihm gar nicht bange, daß die neuen Bilder künftig nicht auch schwarz werden sollten;... Nach diesen Grundsätzen beschäftigte er mehrere Jahre hindurch die sämtlichen Frankfurter Künstler:... Trautmann, der sich den Rembrandt zum Muster genommen und es in eingeschlossenen Lichtern und Widerscheinen, nicht weniger in effektvollen Feuersbrünsten weit gebracht hatte, sodaß er einstens aufgefordert wurde, einen Pendant zu einem Rembrandtischen Gemälde zu malen."⁴⁶²).

Goethe nahm Klassifizierungen der Werke Trautmanns vor, die in solcher Ausschließlichkeit auf das Vorbild Rembrandts nur für einen Teil der Gemälde Bedeutung hat. Es mag der von seinem Vater bevorzugte Geschmack bei Trautmann gewesen sein. Von Arbeiten in anderen Manieren erwähnt er nichts, obgleich in den Auktionen in Frankfurt ein an Manieren reiches Oeuvre Trautmanns versteigert wurde. Der Biograph Hüsgen nennt 1780 die verschiedenen Bildgattungen, darunter auch Porträts und Gesellschaftsbilder, und deutet stilistische Unterschiede in Bezug auf nachgeahmte Vorbilder an. Goethe beschränkte sich demnach auf die Nennung dieses einen stilistischen Vorbildes.

2. Seine Nachahmungen

Trautmann hat seit 1750 einen Farbenstil entwickelt, für den eine flüssige Malweise mit reliefierendem Farbauftrag charakteristisch ist. Er läßt die Bildoberfläche als ästhetisch autonomes Farbgebilde erscheinen, während die formale Komposition, der Bildinhalt scheinbar von sekundärer Bedeutung sind. Der unscharfe Kontur, die verschwommenen Formen sind Anzeichen dafür.

Die oben für die verschiedenen Bildgattungen und -themen angeführten vorbildlichen Maler des holländischen 17. Jh. können nicht allein zur Erklärung des Kolorits herangezogen werden.

a) Kopie nach Maulpertsch

Als eine weitere Quelle für seinen Malstil, die bereits bei den Werken Seekatz' festgestellt wurden, gilt die gleichzeitige süddeutsche Malerei.

Ein Zeugnis dieser Quelle ist die vergrößerte Kopie einer 103 frühen Skizze Maulpertschs, "Taufe des Mohrenkammerers", die sich zeitweise in Frankfurter Besitz befunden hat⁴⁶³⁾. Die Kopie Trautmanns gehört der Stilperiode von 1759-1762 an. Das Gemälde ist interessant, weil es ein auf Rembrandt (B.98) zurückgehendes Bild Maulpertsch mit wenigen Abwandlungen wiedergibt. Die Veränderungen bei Trautmann betreffen die Kostümierung, die stärker auf das fremdländisch Orientalische hinstilisiert ist in den Turbangebilden, dem Federschmuck, den Fransen und Troddeln der Gewänder. Schimmerne Farbtupfer auf den Schmuckteilen der Gewänder vermitteln den Eindruck von Kostbarkeit. Maulpertschs flüssige Komposition bringt die Rembrandtsche Komposition ins Hochformat, die Figurengruppe ist pyramidal gestaffelt, C-förmig geschwungene, rocaille-ähnliche Formen in Wangenlehne und Tuch vermitteln dekorativ zwischen oben und unten. Trautmanns Gemälde erhöht die Helldunkelkontraste von Maulpertschs Skizze: dunkle

Teile werden hellfarbig hinterfangen, helle farbig-dunkel, die Beleuchtung ist schärfer und eindeutiger von links oben gegeben.

b) "Der Engel verläßt die Familie des Tobias" nach Rembrandt

105 Ähnlich verfuhr Trautmann mit der Umsetzung einer Ra-
104 dierung Rembrandts (B.43) in ein Gemälde "Der Engel, vor
der Familie des Tobias verschwindend"⁴⁶⁴). Aus dem
Querformat hat Trautmann ähnlich wie Maulpertsch in der
Skizze ein Hochformat gemacht, in das er die Figuren
pyramidal anordnet. Graziöse Gesten, anmutige Haltung
der schlankeren, teils kleineren Figuren und verschwom-
mene weiche Physiognomien verändern Rembrandts Bildge-
danken wesentlich. Die Familie des Tobias neigt sich
dankbar-erfreut vor dem Engel Raphael. Raphael ist von
Trautmann in verkleinertem Maßstab gegeben und zu ganzer
Figur ergänzt. Trautmann hat kein erschüttertes Zuboden-
fallen und wirbelndes Wegfliegen des mächtigen Engel
Gottes wie in B.43 darstellen wollen.

Die Verteilung von Licht und Schatten entspricht im Ge-
mälde vollkommen der der Radierung. Die in der Charak-
terisierung der Figuren angelegte stimmungsmäßige Verän-
derung des Inhalts kommt vollends durch das fast schön-
heitliche geschmackvolle Kolorit zum Ausdruck. Der in
Goldfarbe gekleidete Tobias harmonisiert mit den blauen,
gelbweißen, braunen Tönen der anderen Gewänder. Rot
fehlt fast ganz. Der Engel erhebt sich in einer hell-
goldenen, lichten Wolke. Gradlinig fällt ein dicker ge-
bündelter Strahl seiner gelben Gloriele auf die Familie.

Das sichtbare Wohlbefinden aller drückt den Segen des
himmlischen Boten in gefälliger Form aus. Obgleich sich
Trautmann im einzelnen genau an die Vorlage hält, sind
seine beschriebenen Umformungen in den freundlich-glatten
Gesichtstypen und im gefällig-stimmungsvollen Kolorit
derart, daß das Gemälde vom Stimmungswert her beurteilt,

ein das Vorbild verfeinerndes eleganteres und gemessen festliches Rokokogemälde ist und in diesem Sinn nicht eine Kopie, sondern eine für die Mitte des 18. Jh. typische Nachahmung darstellt.

Diese eigene Manier, ein Mischstil, erhielt einen wesentlichen Impuls durch die intensive Verarbeitung Rembrandtscher Kompositionen und ihres Helldunkels, während das leuchtende Kolorit - blau, gelb, rot in den Figuren, braun, blaugrün, gedecktes rot für den Grund - und der skizzenhaft sprenkelige Farbauftrag die Verbindung mit süddeutscher Malerei deutlich macht⁴⁶⁵⁾.

Der erste Impuls zur Entwicklung dieser Manier war in den Frühwerken noch ohne konsequente Gestaltung des Helldunkels, bei einfacher streifenartiger Reihung der Figuren aus themengleichen Radierungen Rembrandts deutlich.
106 Die beiden Tafelbilder "Verstoßung der Hagar" und "Hei-
107 lung des Tobias" in Dessau waren frühe Versuche in dieser Manier bei biblischen Historien⁴⁶⁶⁾.

Trautmann hat in der Zeit von 1759 und 1762 im Auftrag des Grafen Thorane und J.C. Goethes verschiedene, auch in den Formaten stark differierende Gemälde biblischen Inhalts gemalt, Wundertaten und Szenen aus dem Leben Josephs. In diese Zeit gehört auch die rembrandteske Maulpertschkopie.

Die großformatigen Bilder unterscheiden sich durch die intimeren kleinen Gemälde im Skizzenstil auf Holz durch breit angelegten Bildaufbau, aufgehellte Palette auf bräunlichem Grund und verbinden vielfach eine rembrandteske Komposition mit allgemein italienisierenden Motiven in der Bildarchitektur und anderen Details⁴⁶⁷⁾.

c) Auferweckung des Lazarus

Eine von ihm wiederholt gemalte Wundergeschichte ist die Auferstehung des Lazarus. Die überlieferten Fassungen
108 dieses Themas, darunter eine Radierung und einige Gemäl-

109 de, sind bereits in der Literatur⁴⁶⁸⁾ mehrfach ausführlich besprochen worden, so daß ich mich auf wenige Feststellungen beschränken möchte.

Vorlagen für das Lazarusthema in Gemälde und Radierung waren die Radierungen Rembrandts B.67 und B.53 und die Lievensradierung B. 3.

Besonders auf dem Gemälde im Goethehaus und der Radierung sieht man, daß das trauernde Volk durch wenige stark typisierte Figuren vertreten wird, die im Sinne von Lebruns Ausdrucksstudien in starrer Pose und theatralischer Gestik und Mimik Empfindung ausdrücken⁴⁶⁹⁾.

d) Josephs Getreideverkauf

Das qualitatvollste Bild aus dem Josephszyklus, der
111 "Getreideverkauf", hat eine rembrandteske Vorlage: Den Stich von Schenk vom Beginn des 18. Jh. nach dem Reproduktionsstich Jan de Bisschops nach einem Gemälde B.
112 Breenberghs (1644) in Dresden, dem eine Komposition aus Rembrandts Kreis zugrunde liegt. Eine zweite möglicherweise benutzte Vorlage ist eine im Faksimile reproduzierte Zeichnung, die der "Histoire de Joseph" von Comte
113 de Caylus 1757 neben neun anderen Zeichnungen aus dem
36 Rembrandtkreis zur Illustration der biblischen Erzählung beigegeben war⁴⁷⁰⁾.

Im Versteigerungskatalog der Bibliothek J.C. Goethes ist das Buch nicht aufgeführt, möglicherweise war es aber doch in dessen oder aber des Grafen Thoranc Besitz⁴⁷¹⁾.

Die Szene spielt sich auf dem pompösen Treppenpodest eines Palastes ab. In seiner Sockelzone gruppiert sich das Volk um einen mächtigen Steintisch, das bei den höfischen Beamten gegen Geld und Metallgegenstände Korn eintauschen möchte und es auf Eselsrücken festschnallt. Darüber, am Palasteingang, steht Josepf als Herrscher, flankiert von einem Soldaten, einem hohen Beamten und Schreibern an einem Pult.

Der mächtige Treppenaufbau führt jedoch nicht in höher gelegene Hallen und Gänge wie bei den Vorbildern, ist auch nicht doppelläufig, sondern führt diagonal von rechts nach links durch einen Torbogen wiederum ins Freie. Rechts führt eine Landschaft in die Tiefe, in die pflanzenüberwucherte antike Architekturen verstreut sind. Die strenge Horizontale fehlt bei den Stichen des 17. Jh. Hier ist sie im Gesims und in der Anordnung von breiten Puttenreliefs in der unteren Zone gegeben.

Durch die strenge Einteilung in untere und obere Trep-
penzone voneinander getrennt, ordnen sich von unten nach oben verschiedene Figuren ihrer Bedeutung entsprechend in ein vertikales Kompositionssystem ein, für das die dekorative Treppenarchitektur Rückhalt ist:

In mildem, goldenem Licht kniet halb entblößt eine vornehme Dame inmitten verstreuter Kostbarkeiten. Ein Diener zählt am Steintisch Münzen ab, während sie in Bitt-
pose den hohen Beamten bei seinen Folianten beschwört, ihr Korn für ihren vor Hunger weinenden Knaben zu bewilligen, auf den sie hinweist. Die Gruppe hat leuchtende, starke Farben, weiß, rot, grün und hellblau inmitten der goldbraun gehaltenen Patriarchenumgebung. Über dieser Gruppe steht erhöht die Herrscherfigur Josephs ganz in Pastell: weiß-rosa Kleid mit hellblauer Schärpe und gelbgoldener Mantel. Über ihm verjüngt sich die Architektur in einen Nischenpfeiler, von Vasen bekrönt. Ein hellblaues Tuch mit Baldachinfunktion ist locker um ihn als farbiger Abschluß drapiert.

Rechts und links sind zu Seiten Josephs zwei Motive angebracht, die als Sinnbilder verstanden werden können: links eine weibliche Nischenfigur als krönender Abschluß des pyramidalen Figurenaufbaus. Es scheint eine Tugendallegorie zu sein, ihr Attribut ist nicht deutlich. Rechts von Joseph wächst ein in zwei Stämmen verzweigter Baum, ein Motiv aus Maulpertschs Skizze zur "Taufe des Kämmerers". Einer der Stämme trägt üppiges Laub, der

andere ist recht kahl, es könnte eine Anspielung auf die mageren und fetten Jahre Ägyptens sein.

Die Geschichte, die im Rembrandtkreis des 17. Jh. immer im Sinne einer Erhöhung Josephs als höchste Machtinstantz vor dem schwer schleppenden Volk und seinen Brüdern dargestellt wurde, hat Trautmann durch die Verkleinerung der Josephsfigur, das Weglassen der säcketragenden Männer im Vordergrund und die neue Gruppierung von unten nach oben umgewandelt in eine lockere, heitere Verherrlichung der Tugend und Weisheit Josephs. Die Darstellung gibt sich betont altertümlich in der Anlehnung an die Rembrandtsche Komposition und die orientalisch aufgeputzten Patriarchentypen⁴⁷²⁾, die in ihrer farbigen Umgebung mit dominierenden goldgelben und braunen Tönen an niederländische Gemälde des Rembrandtkreises erinnern. Auf der anderen Seite dominieren die klassischen Farben des Rokoko in der phantastischen Architektur und den ausgewählten Figuren und Motiven: hellgrün, rosa, hellblau, gelb und weiß; die Palette hellt sich in den oberen Regionen, die allein der Verherrlichung der Herrscherfigur dienen, während in der unteren Bildhälfte das sentimentale Genremotiv der verzweifelten Mutter mit ihrem weinenden Knaben in einen tonigen Farbkontext eingebunden ist. Die Farbigkeit unterstreicht so den gedanklichen Inhalt des Bildes, die gefällig gefühlvolle Genreszene bildet die Basis für die Erhebung des tugendreichen Fürsten. Aus den schweren Darstellungen des Rembrandtkreises ist trotz der ikonographischen Anlehnungen eine heitere Tugendszene geworden.

Die Nachahmungen Trautmanns erweisen sich durch ihre motivischen und farblichen Andersfassungen der kompositionellen Rembrandts und des Rembrandtkreises als stimmungsveile Interpretationen der Vorlagen in Richtung auf Verfeinerung und Gefälligkeit in der malerischen Darstellung und Themenauffassung.

Dies entspricht den Verbesserungen der Vorlagen Rembrandts,

wie sie auch bei den Dresdener, Leipziger und Berliner Künstlern zu beobachten waren. Jedoch fehlt Trautmanns Berichtigungen die Systematik, die sich bei diesen Künstlern beobachten ließ. Weder zeigt sich in seinem Oeuvre ein so bewußtes Nachahmungssystem wie bei Dietrich, aus dem die Verbesserungen der Manier Rembrandts resultierten, noch hatte er ein Interesse an genauer Natur- und Sittendarstellung wie Chodowiecki, aus dem sowohl die Verwendung wie die Abwandlungen der Rembrandtvorlagen sich ergab.

Trautmanns Ablehnen jeglichen Akademiebetriebes und sein Festhalten an handwerksmäßiger Kunstproduktion, die sich den Erfordernissen des Kunstmarktes anpaßte, zeigt, daß seine Rembrandtnachahmungen in ihren gefühlvoll-gefälligen Interpretationen dem bürgerlichen Interesse an dieser Kunst entsprachen. Der von Bushart an Trautmanns Werken hervorgehobene skizzenhafte Stil kam dem allgemeinen Sammlergeschmack der Zeit entgegen. Handzeichnungen und farbige Skizzen aller Art wurden wegen ihres Reizes des Unfertigen, Flüchtigen, die unmittelbare Invention Mitteilenden besonders geschätzt. Diesen skizzenhaften Reiz empfand man auch bei vielen Werken Rembrandts, wie aus der oben zitierten Bemerkung M. Mendelsohns deutlich wird. Da Trautmann in seinen Rembrandtnachahmungen (Der Engel verläßt die Familie des Tobias, Auferweckung des Lazarus) den reichen skizzenhaften Farbauftrag unter Beibehaltung des Rembrandtschen Helldunkels verwendete, kam er dieser Geschmackstendenz besonders entgegen.

D. Januarius Zick (1730-1797)

Die hier sichtbar werdende Verbindung von Rembrandtnachahmungen mit dem dramatischen, flüchtigen, reichfarbigen Skizzenstil der süddeutschen Malerei ist im Werke des Januarius Zick noch deutlicher zu erkennen. Das soll im folgenden der Vollständigkeit halber noch angedeutet werden.

Der aus Lachen bei Ottobeuren stammende Freskant Johannes Zick (1702-1762) und sein ältester Sohn Januarius (1730-1797) arbeiteten seit 1749 in Franken und Baden im Auftrag der Fürstbischöfe von Würzburg und Speyer⁴⁷³⁾. Januarius malte bis zu seiner Parisreise 1757 als Gehilfe des Vaters, übernahm dann ebenfalls Kabinettdekorationen in Bruchsal und wurde nach 1762 kurtrierischer Hofmaler, was er bis zu seinem Tode blieb.

Mehrfache Aufenthalte und Aufträge in Frankfurt/Main, der Kontakt mit Frankfurter Malern und die Kenntnis der Frankfurter Gemäldekabinette haben seine Tafelmalerei mit Sicherheit beeinflusst.

Beide Freskanten malten neben Fresken und großen Altarbildern auch kleinformatige Hausaltar- und Kabinettgemälde. In diesen entwickelten sie einen Kompositionsstil, der aus der Verarbeitung sowohl venezianischer als auch holländischer Einflüsse entstand. Trotz der starken Vermischung beider Elemente läßt sich die Genese dieser Tafelbilder präzisieren.

1. Johannes Zick (1702-1762)

Oefele, der Biograph Johannes Zicks, schrieb 1735 in seiner Vita⁴⁷⁴⁾: "(Er) mahlet und studieret nach dem rembrandt, er scraffiert mit Scheidewasser und inveniert ad exemplum Bergmilleri.", und charakterisiert damit sowohl den Stil der Tafelgemälde wie auch seine an der Augsburger Monumentalmalerei (Bergmüller) orientierten Freskomalerei⁴⁷⁵⁾, in die er später auch Elemente seiner Tafelmalerei integriert.

Sechzehn Jahre (1751) später kennzeichnet Zick seinen Stil im Gemälde in einem Brief aus Bruchsal an den Abt von Münsterschwarzach: Er hoffe, schreibt er, daß der Prälat mit der Skizze zur Abnahme Christi vom Kreuz zufrieden sein werde, denn er habe einen sehr "frembden

gusto" dareingebracht, dergestalt, daß der Bischof von Speyer solches mit größtem Vergnügen angesehen habe⁴⁷⁶⁾.

Aus dieser Formulierung kann man schließen, daß dieser "gusto" nicht der gewöhnlich von kirchlichen Auftraggebern Süddeutschlands für Altargemälde bevorzugte italienisierende gewesen sein kann⁴⁷⁷⁾. Zick meint mit dem "frembden gusto" seine rembrandteske, scharfe Helldunkelmanier, wie sich aus den Bildern der 50iger Jahre ergibt.

Diese Manier wendet Zick bei biblischen Themen an, vor allem in Marter- und Grablegungszenen.

So malte er 1754/55 für Fürstbischof v. Hutten, dessen Sympathie für den "frembden gusto" bezeugt ist, das "Gelbe Zimmer" im Bruchsaler Schloß in diesem Geschmack aus. Die dargestellten Themen sind sämtlich alttestamentarisch und verhängnisvollen Inhalts: Isaakopferung, Der blutige Rock Josephs, Joseph im Gefängnis, Jakobssegen, Blendung Simsons und Verrat der Dalila als Wandbilder, Der Sturz des Ikarus als Deckenbild⁴⁷⁸⁾.

a) Seine Kopie nach Rembrandts "Blendung Simsons"

115 Zu dem Thema der Blendung Simsons hat Zick das bekannte Rembrandtgemälde von 1636, das sich in der Schönbornschen Galerie in Pommersfelden befand, herangezogen und in verkleinertem Maßstab kopiert⁴⁷⁹⁾.

114 Die Kopie weicht die scharfen Konturen des Rembrandtbildes auf, so daß Details verschwimmen. Die farbigen Übergänge sind fließender gemacht. Die räumlichen Verhältnisse sind dadurch unklarer wiedergegeben und nur an der Position der Figuren ablesbar. So konzentriert sich die Kopie auf die Verteilung der lichten und dunklen Farbwerte, wobei tiefdunkle Partien plackenartig vor sehr hellen Teilen stehen und eine unruhig flimmerige Bildoberfläche entsteht.

Im Gegensatz zu Rembrandt versucht Johann Zick die Konzentration der hellen Farben auf die Bildmitte durch die lichtundurchlässigen Dunkelwerte der Bildränder noch zu steigern. Der halbentblöste Körper Simsons sammelt alle Helligkeit auf sich, während die davoneilende Daulilah mit ihren blassen pastelligen Farben von dieser intensivierten Leuchtkraft Simsons zu dem neblig schimmernden Durchgang in die Bildtiefe vermittelt.

Daß diese Rembrandtkopie Zicks Darstellungen verwandter Marterszenen in den 50iger Jahren stark mitbeeinflußt hat, sieht man an der bildnerischen Gestaltung dieser Gemälde.

117

Auch nichtbiblische Marterszenen wie die "Ermordung des Severus" (1754)⁴⁸⁰⁾ gehören hierher, denn es zeigt sowohl motivische wie malerische Parallelen zur Simsonkomposition.

Dominant wird der hellfarbige Höhleneingang, dessen undefinierbare Tiefe unendliche Raumtiefe illusioniert⁴⁸¹⁾.

Raumgreifend wirkt vor dieser hellen Öffnung die Anordnung der Figuren im Kreis um den Niedergestochenen und vor allem die in verschiedene Richtungen spiralig gedrehten, überlängten "Tintorettofiguren". Lichter auf Schläfen, Schultern und Hüften betonen die Plastizität der in feinen Farbnuancen abgeschattigten Figuren.

2. Januarius Zick

Wenn bei Johannes Zick ein warmer Braunton die Buntfarben in den Grund bindet, alle Farben breit verstrichen werden, so macht Januarius einen entscheidenden Schritt weg von dieser Freskantentechnik hin zur Kabinettmalerei.

Zu einer spitzpinseligen Maltechnik kommt das sichtbare Bestreben nach räumlicher Klärung, geschlossener Figurenkomposition, klaren, einfachen Umrissen und hellfarbigerem, kühlem Kolorit.

Der Rückgriff auf Rembrandtkompositionen ist auch bei Januarius zu erkennen. Als Schüler und Gehilfe des Vaters gehörten sie mit zur Grundausbildung, und von dieser Schulung ausgehend machte er bis zur Parisreise im Jahre 1757 mehrfach Variationen zu Kompositionen Rembrandts.

a) Skizze nach Rembrandts "Blendung Simsons"

116 Eine frühe Nachahmung ist die Ölskizze nach der Simsonkomposition in Augsburg⁴⁸²⁾.

Januarius verwendet wie sein Vater die aufrecht stehende Gestalt mit dem befehlenden Zeigegestus, der die Funktion der Hellebarde in der Hand des Rembrandtschen Kriegers einnimmt. Der Torso des Überwältigten ist beide Male hellste Partie und Zentrum des Bildes. Januarius dreht ihn in eine neue, aufrechtere Lage, behält aber viele Motive aus dem Rembrandtbilde bei. Das Vorhangmotiv, das er vom oberen Bildrand gemessen so wiedergibt, wie es auf dem Gemälde Rembrandts in der bildverkleinernden barocken Rahmung im 18. Jh. sichtbar war, ist bei ihm stärker betont, als in Johannes' Kopie. Er hat die Figurenkomposition im Vergleich zum Simsonbild Rembrandts dahingehend verändert, daß das Bild in zwei Hälften zerfällt:

links die passiv zuschauende, aber befehlgebende Figurengruppe - rechts die Darstellung der Marter. Aus der Spannung zwischen diesen Gruppen resultiert die verstärkte Konzentration auf die Marterszene rechts.

Der Torso des Überwältigten ist bei beiden Zick hellste Partie des Bildes, ausschließlicher als bei Rembrandts Simson. Der Körper ist in eine aufrechte diagonale Lage gedreht. Er ist hellstes Zentrum einer sonst tonig, braungrünen Figurenpyramide. Zwischen zwei dunkelfarbenen Figuren ist Simson diagonal ausgestreckt: die rote Rückenfigur links ist kontrapostische Entsprechung zur Figur des Blenders an der Spitze der Figurenpyramide.

Die aufrechtstehende Patriarchenfigur und Dalilah unter dem Vorhang sind dunkle Kontraste vor hellem Grund. Sie

schließen die Komposition nach hinten ab und waren bereits bei Rembrandt diagonal angeordnet.

Viele Motive behält Januarius bei. Er zieht die Komposition in die Breite und ordnet sie in ein klar überschaubares Formgefüge ein, dessen Zentrum der gemarterte helle Körper Simsons ist.

Die Interpretation seines Vaters ging auf Darstellung atmosphärischer Räumlichkeit aus, die Johannes aus Frühwerken Rembrandts entwickelt hatte.

Januarius kommt über dasselbe Vorbild zu einem figural-tektonischen Bildaufbau und beschränkt die nebelhafte Helligkeit auf die Bildmitte, die zentrale Gruppe. Ein rembrandtesker Eindruck entsteht durch die partiell "ziertierte" Komposition bei fahlem Eigenlicht der Hauptfigur.

Die Drastik der Komposition verstärkt er durch Einfügen naturalistischer Details eigener Erfindung. Bei Rembrandt geschieht die Blendung durch Eindrücken der Augen mit dem Dolch. Zicks Martergeselle dagegen hebt den Augapfel heraus, so daß der entstellte Gesichtsausdruck grauenerregend auf den Betrachter wirken muß.

Das Häßliche eines solchen schmerzhaften Ausdrucks in der bildenden Kunst tadelte Lessing im Laokoon (1766)⁴⁸³⁾, gerade vor diesem Hintergrund mußte Zick "holländisch" wirken.

b) David vor Saul

118 Vor der Simsonskizze entstand 1752 das Tafelbild "David vor Saul"⁴⁸⁴⁾, das auch solche drastisch-naturalistischen Züge hat.

119 Im 18. Jh. befand sich die diesem Bild zugrunde liegende Komposition desselben Themas von Rembrandt in der Frankfurter Sammlung de Neufville-Gontard. Dort hat es Zick offensichtlich gesehen und eine freie Kopie danach gemacht. Die Maße sind etwa die gleichen. Die Szene ist rundum erweitert und in die Tiefe gerückt. Der kaum va-

rierte Kern des Bildes entspricht der Vorlage bis in die Beleuchtungssituation.

Wie in der Simsonskizze erweitert Zick die Szene durch Motive, die einer drastischeren Schilderung der Handlung dienen. Den versunken musizierenden David belauern ein bewaffneter Diener und ein häßlicher schwarzer Jagdhund. Sie sollen naturalistisch die physische Bedrohung Davids verdeutlichen.

Auf der Rückseite trägt das Gemälde eine Aufschrift des 18. Jh., die für die Wertschätzung solcher Bilder in bestimmten Sammlerkreisen zeugt:

"Dieser König Saul und der David ist ein Meisterstück des Jan. Zick zu München geboren. Dieses Kabinettstück ist nach Rembrandts Geschmack und der Farbenschmelz ist ein besserer."⁴⁸⁵⁾

c) Beschneidung Christi

120 Kanalisierte Lichtführung und detailliertes Beiwerk hat auch die Kasseler "Beschneidung Christi"⁴⁸⁶⁾ um 1757. Die Komposition zerfällt in zwei Teile: die linke figurenreiche Hälfte mit der Beschneidung übernimmt von Rembrandts Radierung B.48 Anordnung und Staffelung der Gruppen; die rechte Bildhälfte ist frei ergänzt und dient zwei Meßdienern zur Vorbereitung des kirchlichen Zeremoniells. Darin wird deutlich, daß Zick die Nachahmung mit größerer Betonung auf geklärter Feierlichkeit im Zeremoniell verstanden sehen wollte.

121 Dem entspricht das Koblenzer Pendant "Darbringung Christi", die spiegelbildlich ähnlichen Bildaufbau hat.

Die Gemälde haben kühle Farbigkeit aus unbunten Farben mit sparsamen Blaus und Dunkelrots und Graugrüns. Das Hell-dunkel ist fein abgestuft und um die Hauptgruppe am kontrastreichsten.

d) Passionsszenen

Spätere biblische Kompositionen aus den sechziger Jahren stehen dem in der Simonskizze angewandten Kompositionssystem nahe. Bezeichnenderweise sind es Passionsszenen, an denen Zick die bei Rembrandt beobachtete und teils kopierte Leidensdarstellung Simsons auf Darstellungen des Todes Christi übertrug und zur Dramatisierung nutzte. Die Szenen der "Kreuzabnahme", der "Beweinung" und der "Grablegung" gehören stilistisch in die frühen sechziger Jahre⁴⁸⁷⁾. Mittelpunkt aller Szenen ist im mittleren Plan der elfenbeinerne Körper Christi. Um ihn besteht eine undurchdringliche weißlich schimmernde Lichtaura, deren Widerschein auf dem Erdboden die Leidenswerkzeuge, Nägel, Kreuzesinschrift, Krug und Essigschwamm, beleuchtet und matt von der Mariengruppe reflektiert wird. Die Assistenzfiguren sind eine rembrandteske Patriarchenfigur, wie sie in der Münchener Kreuzabnahme Rembrandts vorkommt, Johannes und die Mariengruppe rechts und links im Vordergrund in leuchtenden Rots, Blau, und Blaugrün als isolierte Kontrastfiguren und bräunliche, verschwimmende Hintergrundfiguren um den Sarkophag. Auf der "Beweinung" in der Sammlung Reuschel ähnelt der Figurenaufbau und die Beleuchtungssituation der Simonskizze.

Die Figurentypen sind, außer dem immer wiederkehrenden Orientalen mit Stock und Turban, nicht Rembrandtvorbildern verpflichtet. Die überlängten Proportionen, klassisch kontrapostische Haltungen erinnern stark an venezianische Figurenkompositionen, die Zick neben Rembrandt bereits als Gehilfe des Vaters kopiert hat⁴⁸⁸⁾. Die Johannesfigur und die Mariengruppe sind besonders deutlich und klar in den Farben. Sie bilden die Eckpfeiler der Komposition und wirken geradezu akademisch-schulmäßig⁴⁸⁹⁾, besonders in der "Grablegung" der Sammlung Rossacher.

Die Hauptgruppe geht formal auf die Raffaelkomposition in der Villa Borghese in Rom zurück, die als Urtypus für zahl-

reiche Kompositionen gilt und die Zick sicher über Zwischenglieder hier variiert. Sein Christustorso wirkt durch die verriebenen Weißfarben Christusfiguren van Dyks sehr ähnlich.

Durch die klare Deutlichkeit der trauernden Assistenzfiguren um die Grabstelle ist die Darstellung bewußt im Sinne eines Andachtsbildes ausgearbeitet. Hier ist auch nicht Rembrandt vorbildlich. In der Gruppe um Christus dagegen herrscht ein skizzenhafter Malstil bei grisailleartiger fahler Farbigkeit vor. In dieser Beleuchtungssituation versucht Zick die Dramatisierung der Szene durch Zuhilfenahme rembrandtschen Helldunkels, indem er die Christusfigur in einer Helligkeit schimmern läßt, die ihm ein eigenes Bedeutungslicht gibt. Hierin und in der Dramatisierung des Bildgehaltes wird deutlich, daß diese Darstellungen zum Typ der Andachtsbilder gehört. Die Rembrandtnachahmung ist darin nicht mehr das allein vorherrschende Gestaltungsmittel.

Dieses Verarbeiten der Rembrandtnachahmungen und ihr allmähliches Nachlassen ist in den späteren Werken Zicks zu beobachten. Auch bei ihm spielte sie nur bei der Ausbildung seines Stiles eine wichtige Rolle, ohne später vorherrschend zu bleiben.

VII. Zusammenfassung

Die Analyse der Rembrandtnachahmungen des mittleren 18. Jh. in Verbindung mit den Auffassungen von der Nachahmung der Natur in der bildenden Kunst und der daraus resultierenden Beurteilung der Kunst Rembrandts zeigte, daß die Nachahmungen nicht von Rembrandts Meisterschaft her beurteilt werden können, sie aber auch nicht einem nationalen Impuls entsprangen, wie die Beurteilungen vom Anfang dieses Jahrhunderts glaubten.

Ausgehend von den theoretischen Überlegungen über die Nachahmung der Natur in der bildenden Kunst und der daraus folgenden Beurteilung und Klassifizierung historischer Malerei erhielt die holländische Kunst und mit ihr die Rembrandtschule Mitte des 18. Jh. einen bestimmten Stellenwert, der aus ihrer Kennzeichnung als Abbildung bloßer Natur resultierte. Dies fand in zahlreichen Kunstsammlungen sichtbaren Ausdruck, die auf Variation und Universalität hin angelegt waren, indem sie möglichst aus allen Malerschulen Bilder vereinten und in der Hängung die Manieren einander konfrontierten, damit der Sammler die Verschiedenartigkeit der Geschmacksrichtungen in der Malerei abhebend empfinden konnte.

Dabei ist festzustellen, daß die holländische Malerei in bürgerlichen Sammlungen, Kabinetten und Bilderzimmern besonders ausführlich dokumentiert war. Es zeigt sich darin die Vorliebe breiter bürgerlicher Schichten für diese Kunst und ihre Manieren. Gegen diese verbreitete Geschmacksrichtung wendete sich Winckelmann ausdrücklich mit seinem Entwurf einer idealen, von tatsächlichen gesellschaftlichen Bedingungen ("Urteil des Pöbels") scheinbar unabhängigen Kunst.

Dagegen zeigen die Kunstbetrachtungen Hagedorns, daß sich die Vorliebe für die "dunklen" Manieren der holländischen Kunst auf die im 18. Jh. entstandene poetisch-stimmungsvolle Naturbetrachtung bei gesteigerter subjektiver Er-

lebnisfähigkeit gründet. Innerhalb dieser empfindsamen Naturbetrachtung bedeutete die Kunst Rembrandts und deren Nachahmungen die Darstellung menschlicher Natur und Sitte, was besonders an biblischen Historien wunderbaren oder genrehaften Charakters gesehen wurde. Rembrandts Eigenart, Menschlich-Natürliches mit Göttlich-Übernatürlichem in der Darstellung zu verbinden und häufig mit genrehaften Motiven anzureichern war vorbildlich.

Die Nachahmungen der Maler des 18. Jh. sind dabei durch ihre bewußten Veränderungen als eine Sonderform dieses rembrandtischen Geschmacks aufzufassen. Die Änderungen betreffen vor allem die, in der Kunstkritik ständig repetierten Mängel und Fehler der holländischen, besonders der rembrandtischen Schule, die durch einen niedrigen Grad der Naturnachahmung als Abbilder der realen, einfachen Natur selbst galten, diese aber durch "Zauberkraft" lebhaft zu illusionieren verstanden. Verändert wurde von den "unzeitigen" Nachahmern Rembrandts und seiner Schule des mittleren 18. Jh. der "niedrige Ausdruck ihrer Charaktere", die als zu schwarz empfundene Malweise und damit die den Kompositionen zugrunde liegende Zeichnung. Durch die Aufhellung des Helldunkelgefüges und des Kolorits war für sie die Voraussetzung zu einer nun sichtbaren "Veredelung" der gesamten Darstellung gegeben.

C.L. v. Hagedorn faßte die Möglichkeiten der Rembrandtnachahmungen einmal in die Worte: "Der Geist Rembrandts ist unnachahmlich, aber nicht der bloße Mechanismo." Diesen Mechanismus gebrauchten und veränderten die Nachahmer in der Weise, daß sie eine eindeutigeren, klareren Thematisierung der Bildinhalte darstellten. Durch die Betonung des Handlungsablaufes und des Genrehaften wurde die Unmittelbarkeit göttlicher Wunderdarstellung zurückgedrängt zugunsten breiterer Erzählung des Dargestellten.

In den graphischen und malerischen Nachahmungen werden zur Korrektur andere vorbildhafte Maler herangezogen,

etwa Correggio und Rubens, die innerhalb der Kunsttheorie ebenfalls dem koloristischen, naturillusionierenden Zweig der Malerei angehörten, aber in Thema und Kompositionsform durch Verwendung klassisch-antikischen Vorbilderschatzes einen in die Piles Sinn höheren Grad der Naturnachahmung zeigen und daher der Vorstellung vom pictor doctus entsprachen.

In den Rembrandtnachahmungen des 18. Jh. wird der Anspruch deutlich, die "einfältige, gemeine Natur" in Rembrandts Kunst so zu verändern, daß sie ohne Aufgabe ihrer koloristischen und stimmungsvollen Charakteristika als "schöne Natur" gelten können.

Bei der Vielfalt der möglichen Nachahmungen auch anderer Meister ist konsequent, daß die Rembrandtnachahmungen im Oeuvre der Künstler nie ausschließlich, sondern immer neben Nachahmungen anderer Manieren zu finden sind.

Bei Dietrich ist der Zusammenhang der Rembrandtnachahmungen mit diesen theoretischen Vorstellungen am deutlichsten zu sehen. Die Vielfalt und Genauigkeit seiner verschiedenen Nachahmungen und die erkennbaren Berichtigungen nachgeahmter Manieren zeigt den Bewußtseitsgrad der Verwirklichung von theoretischen Überlegungen in seinen Bildern. Durch seine Stellung im Dresdener Kunstkreis um Hagedorn ist diese Form überlegter Nachahmung verständlich.

Oeser, der auch diesem Kreise nahestand, legte bei den Rembrandtnachahmungen hauptsächlich auf den stimmungsvollzauberischen Charakter der Manier wert. Schmidt kann in seinen Reproduktionsstichen bei größtmöglicher Anpassung im "Mechanismo" als getreuer Überlieferer der im 18. Jh. geläufigen Anschauungsweise der Kunst Rembrandts und seiner Nachahmer gelten. Chodowiecki benutzte Rembrandtnachahmungen vor allem im Zusammenhang mit exaktem Naturstudium.

Weniger deutlich ist der theoretische Ansatz solcher

Nachahmungen bei den Frankfurter Künstlern Seekatz und Trautmann zu erkennen, beide spiegeln aber in ihren gefühlvoll gefälligen Rembrandtnachahmungen das bürgerliche Interesse an solcher Kunst in typischer Weise.

Im Werk des Januarius Zick schließlich dienten die in seiner Jugendzeit entstandenen Rembrandtnachahmungen zur Ausbildung eines kontrastreichen Helldunkeleffektes, den er später verbunden mit stark süddeutschem, kräftigem Kolorit zu dramatischen Passionsszenen mit Andachtsbildcharakter verwendete.

Anmerkungen

1. B. Bushart 1963; O. Metzger 1960; O. Metzger 1966 (Neusser Jahrbuch); O. Metzger 1966 (WR Jhb.); O. Metzger 1968; J. Menzhausen 1960; W. Schade 1959; M. Díaz 1965.
2. A. Feulner 1912; A. Feulner 1920; A. Feulner 1932; A. Feulner 1929, p. 199.
3. O. Benesch 1924, p. 162; O. Benesch 1947, p. 293; L. Münz 1934, p. 9. H. Gerson 1942, der diese Malerei wie der späte Goethe von der holländischen Malerei des 17. Jh. her beurteilt, sie ihr als Ausläufer zuordnet und dabei Goethes Qualitätsurteil empfiehlt. So verfährt vor allem auch O. Benesch, Rembrandts Vermächtnis, in: Belvedere H. 28/29, 1924 und in der Gazette des Beaux-Arts 33, 1948 unter demselben Thema. A. Feulner 1929, p. 197: "Das Gestirn Rembrandts taucht wieder auf und leuchtet mit geheimnisvollem Glanz über die ganz andersartige Kunst der Urenkel " cfr. auch p. 236. O. Benesch 1924, als Rembrandt - Deutscher" p. 162: "Rembrandt beginnt jetzt, eine künstlerische Weltmacht zu werden" (p. 160). Feulner's Ausdruck "Gestirn Rembrandts" geht auf Hagedorn zurück, cfr. unten p. 107.
4. W. Friedländer, Rezension zu L. Münz 1934, in Burl. Mag. LXVIII, 1935, p. 139 - 140.
5. A. Lichtwark, Deutsche Kunst, in: Amtlicher Katalog aus Ausstellung des Deutschen Reiches, Weltausstellung Paris 1900, p. 122-128. Katalog "Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 - 1875. Gemälde und Skulpturen", Berlin/München 1906 (Jahrhundertausstellung). G. Biermann (ed.), "Deutsches Barock und Rokoko" im Anschluß an die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650 - 1800, Darmstadt 1914, Leipzig 1914. Freiherr von Löhneysen, der Einfluß der Reichsgründung auf die deutsche Kunstgeschichte. - T. Volbehr, Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895, p. III, IV: ein Beitrag zur "Vorgeschichte der Kunst des 19. Jh.", zur "Erneuerung der bildenden Kunst". A. Peltzer, Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei. Leipzig, 1907. - C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Leipzig 1866 - 72.

P. Seidel, Die Kunstsammlung Friedrichs des Großen auf der Pariser Weltausstellung 1900, Katalog, 1900, p. 1 - 28. F. Seidel, die Sammlung Friedrichs des Großen, in Amtlicher Katalog der Ausstellung des deutschen Reiches, Weltausstellung Paris, 1900, p. 61 - 65. P. Seidel, Friedrich der Große und die bildende Kunst, Berlin/Leipzig 1912. Friedrich der Große in der Kunst, Ausstellung, Berlin, Kgl. Akademie der Künste, 1912. G. Biermann, Friedrich der Große in der Kunst, in: Neue Kunst, Heft 19, 1912.

II. Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, 1892, "Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen", Berlin, 1893. Das Vorwort Bodes in diesem Katalog erläutert den kunstpoltischen Aspekt dieser Ausstellungen in der kgl. Akademie der Künste. Die erste Ausstellung von 1883 "Gemälde älterer Meister in Berliner Pri-

vatbesitz" wurde zu Ehren der silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares veranstaltet und rekrutierte hauptsächlich aus den Beständen der königlichen Schlösser (p. 14). 1890 folgte die "Schaustellung der Kunstepoche unter dem Großen Kurfürsten" mit ihrem stark niederländisch orientierten Charakter (p. 13). Die Ausstellung 1892 sollte "die Blüte der Kunst in Berlin unter Friedrich dem Großen" zeigen. Die Mehrzahl der Gemälde zeigten Friedrich und seine Umgebung, eine kleine Zahl von Bildnissen "aus dem Bürgertum der Friedericianischen Zeit" schloß sich an.

6. G. Biermann, I, 1914, p. IV und XXX. Katalog der Jahrhundertausstellung 1906, Vorwort.
W. Gensel, Die Ausstellung von Werken deutscher Landschaftler in Berlin, in: Deutsche Rundschau 12, 1905, p. 462 - 466, besonders p. 465. G. Biermann, 1914, I, p. XIII; G. Biermann 1914, I, p. XII - XIII; G. Biermann 1914, I, p. IX - XLIV.
J. Langbehn, Rembrandt als Erzieher (von einem Deutschen). Berlin 1890, cfr. C. Neumann, Rembrandt, Berlin² 1905, Bd. I, p. 23 - 29, besonders p. 28 über die starke Wirkung auf die öffentliche Meinung.
7. A. Feulner, 1929, vgl. Anm. 3.
8. W. Gensel, 1905, vgl. Anm. 6.
9. A. Dresdener, Berliner Kunstleben, in: Neue Rundschau 47, 1, 1920, p. 121 - 128, besonders p. 122. - cfr. die in Anm. 3 zitierte Literatur.
A. Dresdener 1920, a.a.O., p. 122 und 128 unter Hinweis auf A. Lichtwark. "Es steht zuletzt mit unserer Kunst wie mit unserem politischen Leben: Beide leiden unter dem Mangel wahrhaft konservativer Kräfte, die den organischen Fortgang der Entwicklung zu sichern vermögen, und so gewinnt das rein Konstruktive, das Doktrinäre, das Mechanische eine verhängnisvolle Übermacht."
10. A. Dresdner 1920, a.a.O., p. 122. A. Feulner 1929, p. 196.
11. A. Feulner 1929, p. 196-197.
12. P. F. Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750-1830, München 1922; P. F. Schmidt, Bildnis und Komposition vom Rokoko bis zu Cornelius, München 1928, p. 51.
Bereits 1928 war A. Neumeyers Aufsatz: "Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jh." im Rep. K. Wiss. XLIX, erschienen.
13. J. W. Goethe, Dichtung und Wahrheit, Teil I, Buch 1, p. 23; Teil III, Buch 11, p. 394, zit. nach Goethes Werke IV, Inselverlag.
14. cfr. die zu den Goethejahren 1932 und 1949 erschienenen Publikationen von F. Landsberger, Die Kunst der Goethezeit, Leipzig 1931; A. Feulner 1932; L. Münz 1934; P. O. Rave 1950; O. Benesch 1947 und E. Beutler, J. Rumpf, 1949.

Eine Zusammenfassung von Goethes Verhältnis zu Rembrandt im Laufe seines Lebens gibt S. Heiland 1960, p. 57-65. Sein Verhältnis zu Rembrandt beeinflusste in "Dichtung und Wahrheit" die launigen Beurteilungen der Frankfurter Künstler als handwerkliche Nachahmer des genialen Rembrandt. Die Rekonstruktion der Ausstattung des Frankfurter Goethehauses durch O. Heuer 1890 und 1907 und Donner von Richter 1904 regte die Monographien über J. G. Trautmann und J. K. Seekatz von R. Bangel 1914 und L. Bamberger 1916 an.

15. Das Zitat wurde der Tonbandaufzeichnung eines Vortrages von H. Gerson während des Rembrandtsymposiums in Berlin 1970 entnommen. Bereits 1924 entstand die Dissertation von H. Leber "Rembrandts Einfluß auf die deutsche Malerei des Barock und Rokoko" (Köln), die den Nachahmungen des 18. Jh. jede Eigenständigkeit abspricht. Cfr. A. Feulners Urteil über diese Arbeit im Handbuch 1929, p. 260, Anm. 195: Sie biete eine willkürliche Materialsammlung unter dem alleinigen Gesichtspunkt der Nähe, nicht Entfernung zu Rembrandt. H. Gerson 1942 sammelt das bekannte Material unter Benutzung der angegebenen Literatur.
16. Ältere Literatur zu Dietrich in Thieme Beckers Künstlerlexikon und bei H. Leber 1924. Neuere Literatur: L. Münz 1934; H. Gerson 1942; A. Czobor 1959; W. Schade 1959; J. Menzhausen 1960; M. D. Padrón 1965; dazu Handbücher der Kupferstichkunde und neuere Museumskataloge (besonders Karlsruhe, Aschaffenburg, Schwerin). Die Nachrichten über sein Leben stammen aus folgenden Quellen des 18. Jh.: C. L. v. Hagedorn, Lettre ..., Dresden 1755, p. 300-306. M. Oesterreich, Beschreibung des Cabinetts Eimbke, 1761, p. 60. P. J. Mariette, Abcédario ..., geschrieben zwischen 1763 und 1774, Bd. 2, Paris 1853-54, p. 109-112. J. G. Meusel 1780, V. p. 43 ff. C. H. v. Heineken 1786, I, p. 10 ff.
17. F. Schlie 1883, p. 23. Dietrich berichtet im Brief vom 24.1. 1744 an den Herzog von Mecklenburg, daß er in Rom und Venedig "einige Modell nach des Titians Sachen gemacht." Zu Dietrichs Kupferstichsammlung und die Bestellungen aus Paris cfr. unten, p. 54, 55.
18. cfr. die Dietrichviten C. L. v. Hagedorns (1755 im "Lettre") und J. P. Mariettes, zit. Anm. 16.
20. cfr. C. Justi, I, 1956, p. 334. Positivere Bedeutung hat der Begriff "Eklektizist" bei M. Wackernagel Art. Dietrich in ThB. IX, p. 260 und A. Feulner 1929, p. 190.
21. cfr. unten, p. 38-40.
22. F. Nicolai, Bibliothek Bd. 1, 1756, p. 294, C. L. v. Hagedorn 1755, p. 303; P. J. Mariette 1853-54, p. 109.
23. cfr. Anm. 22.
24. J. G. Meusel, 1780, p. 48-49.

25. C. L. v. Hagedorn 1755, und 306-7 und 1762, p. 400 ff. Kap. "Gesellschaftsgemälde". Er sieht im "watteauischen Geschmack" eine Veredelung des Gesellschaftsgemäldes, das im 17. Jh. etwa bei Vinckeboom oder in Landschaften Brills mit Staffage überfüllt gewesen war.

"Ein gelassener Blick über diesen ausgebreiteten Reichtum der älteren Meister, die Gesetze der Sparsamkeit und klugen Haushaltung mit dem Schönen, mit einem Worte, mehr Einheit, mehr Unterordnung, mehr Geschmack in den einfachen Lustplätzen neueren Gärten, und vielleicht in dem Anzuge der Personen, dieses alles sollte vielleicht einen Künstler schon früher auf solche reizende Absonderungen geführt haben, die man jetzt, als neuen Zweig der Kunst ansieht. Der Nahrungssaft desselben ist vermuthlich nicht erschöpft, neue Zweige hervor zu treiben, um, unter beständiger Leitung auf die Natur, die Fähigkeiten des Künstlers zu schärfen, und die Veredelung der Gesellschaftsgemälde zu bewirken."

Im Kontrast mit den älteren Meistern ließ sich die Veränderung des Geschmacks am eindringlichsten empfinden. Ein Gemälde Watteaus zeige, wie er sagt, "die niederländische Farbengebung in ihrer vollen Kraft". Ein "kräftiger Zug der Natur" erscheine in den Werken Paters. Hagedorn bemängelt den "weibischen" Charakter der Watteau- und Lancretnachahmer, während doch Pater selbst zuweilen seinen Figuren "einen männlichen, festern und zeichnerischen Charakter eingedrückt habe", als Lancret und folglich nach Hagedorn besser als Vorbild geeignet war als Lancret, p. 403.

Aus der Beurteilung Watteaus und Lancrets folgt, daß sie in Hagedorns Sicht gegenüber den derberen Schilderungen niederländischer Maler des 17. Jh. eine heitere, leichtere Wiedergabe der Natur darstellten.

"Mir deucht, viele Gegenstände der Watteauischen Kunst behalten das Recht anacreontischer Lieder. Reiz und Fröhlichkeit geben ihnen das Recht zu gefallen". Chaulieu, Gleim, Uz, Lessing und Weisse dichteten Lieder, Watteau und Lancret malten in verwandtem Sinne anacreontisch, p. 402.

Diese heitere Naturauffassung im "watteauischen Geschmack" dürfe jedoch nicht zum alleinigen Gegenstand der Bewunderung werden. Hagedorn geht hier gegen die Ausschließlichkeit mancher Sammler vor und nennt Friedrich den Großen als negatives Beispiel. "Wir lieben den Wechsel", ein echter Liebhaber der Kunst achte darauf, aus jeder Schule Gemälde zu besitzen, Torkel-Baden 1797, p. 48 (12.6.1748).

Diesem Wunsch lag eine Vorstellung zugrunde, die in den Kabinetten auch im Beynander Malerschulen erkennbar ist, jedoch selten von den Sammlern artikuliert wurde, wie in diesem Fall von Hagedorn. Hagedorn will der heiteren Naturnachahmung im Geschmack Watteaus Darstellungen freundlich-ernsten Charakters im Geschmack der Rembrandtschule, des Mieris und Netscher entgegengesetzt sehen und fordert von zeitgenössischen Malern die Darstellung solch "markiger" Lebensbilder, cfr. Kapitel "Historische Erläuterungen der Gesellschaftsgemälde der deutschen und niederländischen Schule", p. 416 ff und "Von der Verschönerung der Gegenstände und insbesondere der Geschlechtsgemälde" 1762, p. 435 ff.

In diesem Sinne muß dann verstanden werden, daß in Dietrichs Malerei sowohl die Nachahmungen Watteaus als auch die der hol-

ländischen Meister des 17. Jh. gleichermaßen geschätzt werden, wobei den Niederländernachahmungen aber der höhere sittliche Wert zuerkannt wurde.

Dazu cfr. auch Diderot, der in einem Brief an Falconet 1767 den Verfall (décadence) der Malerei seit den Holländern, Rubens, Rembrandt, Teniers etc. bedauert; siehe G. May, Diderot devant la magie de Rembrandt, in: Publications of the modern Language Association of America, Sept. 1959, p. 391. Zum Wort "altväterlich" cfr. Anm. 120.

26. Vergleiche die Hängung in der kurfürstlich sächsischen Galerie nach dem Verzeichnis von Riedel und Wenzel 1771, die gleiche Anordnung besteht in der Beschreibung der Galerie von 1806: Ein Holbein hing zwischen Poussin und Teniers, ein Bildnis von Rembrandt hatte ein Pesneporträt zum Pendant. Deutsche, niederländische und französische Schulen waren von der italienischen Schule abgesondert in der äußeren Galerie versammelt, cfr. Hasche 1780, II, p. 227.

Vergleiche auch C. L. v. Hagedorn 1755, p. 304 und 305, Anm. g zu Dietrichgemälden in kurfürstlichem Besitz, wovon eines im Rembrandtgeschmack gemalt war, das Pendant nicht; ebenso die Gegenstücke von 1738 in der herzoglich braunschweigischen Galerie.

cfr. J. G. Groth, 1792; siehe auch die Bilderwand auf D. Chodowieckis Radierung "Cabinet d'un peintre" von 1772 (E. 75); zwei Bilderwände auf dem Gemälde J. Junckers, Selbstporträt mit einem Schüler im Atelier von 1752, Kat. Kassel 1958, Nr. 641, u. a.

27. cfr. Anm. 25

28. cfr. Anm. 25.

29. cfr. Anm. 25.

30. siehe auch unten, p. 38-40. In Dietrichs Skizzenbüchern im Dresdener Kupferstichkabinett sind zahlreiche Motive aus Potterbildern kopiert.

31. cfr. p. 39 und Anm. 76.

32. Für dies und das Folgende cfr. C. L. v. Hagedorn, 1755, p. 300 ff.

33. Mir bekannt gewordene Darstellungen der Krankenheilung Dietrichs sind:

1. Lavierte Federzeichnung, Wien, Albertina, Nr. 1319
2. Lavierte Federzeichnung, KK Dresden, Skizzenbuch (1750)
3. Radierung 1731, L. 20
4. Radierung 1763, L. 21
5. Gemälde, Dresden, seit 1945 versch., Kat. Woermann 1905, Nr. 2128
6. Gemälde, New York, Metropolitan Museum, Kat. 1931, D 561-2 (1742)
7. Gemälde, Wien, Slg. Harrach, Kat. Ritschel 1926, Nr. 40 (1752)
8. Stich nach einem Gemälde der Slg. Basan, Paris von Fli-part; C. H. v. Heineken 1786, I, p. 22; F. Nicolai 1769,

p. 372 ff im Kabinett Jariges als Pendant Dietrichs "Taufe Philippi".

- 34 cfr. C. Tümpel, Kat. Berlin 1970, Nr. 87.
- 35 H. Keutner 1949, p. 8 zu Uffenbach und Gersaint; Keutner beobachtete auch, daß in den Nachahmungen des Hunderguldenblatts im 18. Jh. dieses immer im Sinne eines Geschehensvollzuges aufgefaßt wurde.
- 36 So auch in den in Anmerkung 33 genannten Fassungen des Themas
- 37 cfr. Anm. 33
- 38 cfr. unten p. 25 und Anm. 39
- 39 Linck 19, C. H. v. Heineken, 1769, I, p. 127 ff.
- 40 Eine von den Kompositionen Rembrandts und Lievens abhängige Fassung des Lazarusthemas von C. Fabritius kam noch zur Zeit Augusts des Starken über Dresden nach Warschau. Es ist nicht auszuschließen, daß Dietrich die Komposition gesehen hat, jedoch sind Anregungen zur Radierung durch die Rembrandtblätter wahrscheinlicher.
Eine Dietrichzeichnung in Dresden von 1730 kommt der Fabritiuskomposition näher, cfr. Biermann 1914, I, p. 596, Abb. 1011
Zum Warschauer Gemälde C. Fabritius' cfr. K. E. Schuurmann, C. Fabritius, Amsterdam (1947); B. Haak 1969, p. 100, Abb. 148.
- 41 cfr. etwa Dietrichs Zeichnung von 1730 und Anm. 122.
- 42 Beide Zeichnungen im Kupferstichkabinett Dresden in den Skizzenbüchern Ca 48 und 49i.
Das Gemälde kam 1948 in die Galerie, cfr. Kat. 1966 der Dresdener Galerie alter Meister, Nr. 3183 (Lwd. 85x105 cm).
- 43 Zeichnung im Kupferstichkabinett Dresden datiert 1740; verschollenes Gemälde datiert 1742, vormals Dresden, Kat. 1905 der Dresdener Galerie alter Meister Nr. 2128.
- 44 Zu Castiglione cfr. die Monographie von G. Delogu 1928. -
Zu den Lazarusradierungen cfr. ebenda Taf. LV b und L. Münz 1934, Taf. 5. A. Bartsch, Le Peintre Graveur XXI, Nr. 6 und p. 25.
- 45 Pantheistische Vorstellungen bei der Naturbetrachtung finden sich im Dresdener Kreis bei Hagedorn. Cfr. Betrachtungen 1762, p. 335-336 und unten, p. 92. Zum Pantheismus siehe das Stichwort in RGG.
- 46 cfr. Opferung Isaaks, Leningrad, Eremitage (Bode 207; Predigt Johannes des Täufers, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie (B. 215), Christus als Gärtner, London, Buckingham Palace (B. 333). Jedoch interpretierte im 18. Jh. Dietrich "Licht" als "natürliches" Bedeutungslicht, stellte das "Naturprinzip" stärker in den Vordergrund und benutzte vielfältige Sinnbilder zu seiner Charakterisierung (Ruinen, morsche Bäume, zerbrochene Grabsteine, darüberwuchernde Pflanzen).
- 47 cfr. L. v. Hagedorn 1755, p. 302-303.
- 48 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Außengalerie Landshut, Inventar Alte Pinakothek Nr. 5538.
- 49 München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 5539. Bei der Zusammenstellung von Pendants achtete Dietrich auf thematische Abstimmung

und konfrontierte in ihnen verschiedene Malstile. Dies sollte die Bilder dem Betrachter reizvoll machen.

- 50 cfr. unten, Anm. 63. Der Bogen als Hoheitsmotiv stammt aus der Rubenskomposition.
- 51 cfr. seine Gemälde des Verlorenen Sohnes; Anm. 89.
- 52 cfr. dazu Rembrandts "Anbetung der Hirten", London, National Gallery, Nr. 47 (B. 316). N. McLaren, The Dutch School, National Gallery Catalogues, London 1960, p. 311-312. Das Bild befand sich im 18. Jh. in Paris, Coll. Maréchal de Noailles (1767 vente). Es gab auch einen Stich von S. Bernard (1615-1687) nach dem Bilde.
- 53 Zu dieser Beobachtung cfr. den Vergleich Dietrich-Poorter bei Hagedorn, Betrachtungen, p. 291-292.
- 54 L. 9. cfr. BSW II, p. 423. Dort heißt es, daß die Lektüre des "Lettre" Hagedorns Dietrich veranlaßt habe, vier neue Versuche in Rembrandtscher Art zu machen (Radierungen): "Von den vier ersten stellt die eine die Geburt Christi vor, wo das Licht sich von dem Kindlein ausbreitet ..." Diese Bemerkung des Rezensenten zeigt den Zusammenhang der Dietrichschen Rembrandtnachahmungen mit den Diskussionen der Dresdener Kunstfreunde über die Nachahmungstheorien in der Kunst. Siehe unten, p. 56 ff.
- 55 Motivische Übernahmen: Von Correggios "Notte" die Mariengruppe, von Rembrandt die Hirtenfigur aus B. 45. Die Radier-technik ist von Ostade beeinflußt.
- 56 cfr. W. Schöne 1954, p. 161 ff, wo eine Definition des Sakrallichtes im 18. Jh. gegeben ist.
- 57 cfr. Anmerkung 52. Eine weitere Fassung dieses Themas von Rembrandt befindet sich in München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 393. Die Rückenfigur zeigt eine formale Annäherung an eine Figur in Rubens "Anbetung der Hirten", die in einer Schülerversion seit 1741 in Dresden war (frdl. Mitteilg. Frau Dr. Brand, Dresden).
- 58 J. G. Meusel, V. p. 48, 50
- 59 L. v. Hagedorn, Betrachtungen ..., p. 227
- 60 Dies bemerkt auch der Rezensent dieses Blattes in BSW II, p. 291, 292.
- 61 Dresden, "Der Neugeborene im Stalle", Nr. 2137 (1741 erw).
- 62 Parma, Galleria Nazionale, Inv. Nr. 383; Das Bild ist im Besitz des Herzogs Ferdinando di Borbone (1765-1802) nachgewiesen. cfr. A. O. Quintavalle, "La Regia Galleria di Parma", Roma 1939, p. 222.
- 63 Seit 1754 (Inventar) gibt es in Dresden ein Bild Dietrichs, das im gleichen Sinne die Anbetung des Rubens nachahmt ("Die Anbetung der Hirten", Gal. Nr. 2147, Inv. Nr. 423). Aus diesem Zusammenhang sind die bewegten Gruppen. cfr. Anm. 57 und unten, p. 33-34.
- 64 cfr. C. Tümpel, Kat. 1970, Nr. 43.
- 65 cfr. oben, Anm. 86. Siehe Hagedorns Äußerungen über die Illusionierung der Farben im Reproduktionsstich, Betrachtungen ..., II, p. 766-768.

- 66 cfr. oben, Anm. 57.
- 67 cfr. oben, Anm. 63.
- 68 Correggio, Anbetung der Hirten, Dresden, H. Posse, 1929, Nr. 152.
- 69 C. L. v. Hagedorn, Lettre, p. 306-308.
- 70 Cfr. die Nachrichten Willes oben, p. 54-55.
- 71 Dresden, Galerie, "Hirtinnen und Herden", 1751, Kat. 1930, Nr. 2123, "Hirtinnen und Herden", 1751, Kat. 1930, Nr. 2122.
- 72 Watteau, L'enlèvement d'Europe. Stich von P. Aveline. "Oeuvre gravé E. Davier, A. Vuafart, Jean de Julienne et les graveurs de Watteau. Paris 1923, Nr. 109.
L. de Boullogne d. J..., Diana und Aktäon. Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles (J. Guiffrey, P. Marcel), Paris 1907. ff, Nr. 1456. Beides nach M. Eisenstadt 1930, p. 88.
- 73 cfr. etwa Chodowieckis Lancretnachahmungen weiter unten, p. 154.
- 74 cfr. etwa die Farbigkeit in Paters "Die Freuden des Landlebens" München, Alte Pinakothek, Slg der Bayer. Hypo-Bank, H. Bauer, Meisterwerke des 18. Jahrhunderts, München 1966, p. 38-39.
- 75 cfr. C. L. v. Hagedorn, Betrachtungen ..., p. 394. Dietrichs Gemälde "Gesellschaft im Park" 1750, Abb. in: Jb. d. Staatl. Kslg. Baden Württemberg 4, 1967, p. 127, Kat. Nr. 82.
- 76 cfr. C. L. v. Hagedorn 1762, p. 402-403, besonders die Anmerkung.
- 77 Siehe oben die Charakterisierung von Hagedorns und Meusels Urteil über die Manieren Dietrichs, p. 9 und Anm. 24. - Die Darstellung pastoraler Gesellschaftsstücke und Landschaften entspringt ebenfalls dem aus der Poesie gewonnenen subjektiven Naturgefühl und gilt als Nachahmung "poetischer" Natur. Siehe unten, Kap. "ut pictura poesis".
- 78 Dresden, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch Ca 48 (unpubliziert). Das Bild Eeckhouts ist in Dresden, Galerie, Inv. Nr. 1618, seit 1722 in der Galerie.
- 79 Berlin, ehem. Sammlung Cäsar. Überliefert im Reproduktionsstich G. F. Schmidts 1769 (J. 167). F. Nicolai 1786, p. 374.
- 80 London, Wallace Collection. Wallace Collection Catalogues, Pictures and Drawings, London 1968, Nr. 153. 1843 aus Paris erworben.
- 81 H. Ebert 1963, p. 91, Nr. 2105, bezeichnet und datiert 1738, 1741 erworben; Dresden, Galeriekatalog 1930, Nr. 2109, bezeichnet und datiert 1740.
- 82 C. L. v. Hagedorn, Lettre ..., p. 17.
- 83 "Verbesserungen" in dieser Form forderte bereits de Piles. Sie sind von Hagedorn erneut aufgegriffen worden. Betrachtungen, p. 10, 244 f.
- 84 Grundsätzlich läßt sich dies "nahe Heranbringen" der Bildgegenstände auch bei anderen Malereigattungen um 1750 beobachten, z. B. im Porträt (Seybold, später Graff).

- 85 "Zacharias und der Engel", Federzeichnung Rembrandts im Kupferstichkabinett Dresden, Nr. C 1320, HdG 209, Valentin I, Nr. 269.
- 86 Comte de Caylus, Histoire de Joseph, Proposé aux jeunes gens pour l'étude des Moeurs et du Dessin, Amsterdam 1757. Caylus hatte die Blätter bereits vor 1753 radiert, denn im Katalog der Vente Coypel 1753 werden sie erwähnt. Dort heißen auch die zehn Zeichnungen "Rembrandt". Erst seit 1842 sind diese im Louvre, neuerdings Eeckhout zugeschrieben. F. Lugt, Inventaire général des dessins des écoles du Nord. Ecole Hollandaise III, 1933, p. 39-41, Nr. 1216-1225.
- 87 Dresden, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch Ca 49 m, fol 54 v, 60, 61, 62 (alle unpubliziert). Das königliche Kupferstichkabinett Dresden erwarb die Skizzenbücher unmittelbar nach Dietrichs Tod von dessen Witwe. Die Bücher sind voll von Kompositions- und Detailkopien nach Bildern, Zeichnungen und Radierungen, auch Nachstichen, berühmter Meister.
- 88 "David und Jonathan", Skizzenbuch Ca 48. Vorlage ist eine Kopie der Louvrezeichnung Rembrandts (Benesch 552) im Dresdener Kabinett (alter Besitz), Nr. C 1473.
- 89 Dietrich, "Die Heimkehr des verlorenen Sohnes" Kat. 1930, Nr. 2117, bez. und dat. 1740. Ein Gemälde gleichen Themas, dat. 1752 in der Schloßbergung (Dresden), Mo 1932.
- 90 cfr. oben, Zeichnungen zur Krankenheilung, p. 14 und zur Auf-erweckung des Lazarus, p. 21.
- 91 Etwa die lavierte Federzeichnung von 1756 aus dem Skizzenbuch Ca 491, fol 74, die zum Teil Motive nach und das Helldunkel aus dem Gemälde Berchems (1649), Kat. 1930, Nr. 1480, übernimmt. Siehe unten, Anm. 93.
- 92 Jan van de Velde, "Der Samariter bezahlt den Wirt". L. Münz 1956, I, p. 94, Kat. Nr. 196.
- 93 Daß eine solche Anschauungsweise im 18. Jh. nicht ungewöhnlich war, zeigen die Äußerungen Hagedorns zu Reproduktionsstichen, Betrachtungen ..., p. 766- 768.
- 94 Die Zeichnungen in Wien, Albertina sind typische Beispiele. O. Benesch Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina, Wien 1933, p. 120-128, besonders die Nr. 1307.
- 95 Goethe besaß eine Federzeichnung Trautmanns nach Rembrandts Radierung B. 37, III. Er hielt die Zeichnung jedoch für eine echte Rembrandtzeichnung. Cfr. L. Münz 1934, Tf. 21, Nr. 67, Weimar, Goethehaus.
- 96 Karlsruhe, Badische Landesgalerie, Inventar Nr. 1737, Kat. 1966, p. 104.
- 97 Koblenz, Mittelrheinisches Museum, Inv. Nr. M 1966/16, "Opferung Isaaks", (1732).
- 98 A. Czobor 1959, p. 54; M. Diáz Padrón 1965, p. 126.
- 99 München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1673, "Berufung des Apostels Matthäus" nach S. Koninck, Berlin, Bodemuseum, Inv. Nr. 822, cfr. Katalog des Kaiser Friedrich Museums, Berlin 1931, p. 241. - München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1639,

"Bildnis eines alten Mannes" nach Rembrandts Bild von 1630 im Ferdinandeum in Innsbruck, Kat. 1899, Nr. 599, HdG 6 (1915), Nr. 677.

100 cfr. oben, p. 52-53.

111 J. G. Wille, Journal. Ständiger Kunde, der Dietrichgemälde und -zeichnungen kaufte, war M. de Livry, commis des Comte de Saint-Florentin, cfr. p. 393, 423; Aufträge des Comte de Vence in Torkel-Baden 1797, p. 328 f. Besuche russischer Fürsten waren häufig, so des Fürsten Stroganoff und des Barons von Diminow, die sich für holländische Gemälde wie für Dietrichs interessierten, cfr. Journal, p. 502, 512. Laufende Bestellungen gab der Bischof von Callinique auf; M. Levey 1958, p. 35.

112 J. G. Wille, Journal, I, p. 227, 3.7.1763; I. p. 502, 3.3.1772; C. L. v. Hagedorn 1742 in einem Brief an seinen Bruder Friedrich zit. nach M. Stübel 1912, p. 53: "... Dietrich .. der eben wegen seines Fleißes einen starken Abgang seiner Gemälde nach Holland hat." M. v. Holst 1960, p. 170, 172, 202.

113 J. G. Meusel 1780, p. 47. cfr. die Kabinettkataloge der frühen Berliner, Leipziger, Dresdener Privatsammlungen: C. L. v. Hagedorn 1755; M. Oesterreich 1761; F. W. Kreuchauff 1768; C. H. v. Heinken 1786, I, p. 14; F. Nicolai 1786, p. 372 ff; M. Stübel 1924/25, p. 1-6; N. v. Holst 1960, p. 172, 203-204; Verzeichnis der Frankfurter Kunstauktionen hg. R. Schrey (Ms. in der Bibliothek des Städelschen Kunstinstituts). cfr. die Arbeit von U. Schmidt 1960 über Frankfurter private Kunstsammlungen; G. Calov, 1969 über bürgerliche Privatsammlungen in Berlin, Leipzig, Dresden, Frankfurt, p. 29 ff. cfr. unten, p. 140 zu G. F. Schmidts Reproduktionen nach Dietrichgemälden.

114 C. H. v. Heinken 1786, p. 12.

115 F. Schlie 1886, p. 22.

116 I. Kreuzer 1958, p. 16 ff gibt einen Abriß zu der Geschichte der Begriffe Stil und Geschmack.

117 C. L. v. Hagedorn 1742 in einem Brief an den Bruder, siehe auch Anm. 118; J. G. Wille, Journal, I, p. 393, 12.12.1768; zu den "compagnons" für den Herzog von Mecklenburg cfr. F. Schlie 1886, p. 22 ff und die Beschreibung der Bilderwände in J. G. Groth 1792. Auch J. G. Trautmann malte Pendants zu Rembrandtgemälden in Frankfurter Kunstkabinetten, cfr. Kap. VI.

118 M. Stübel 1912, p. 53. Auch die Entstehung der Bildersammlung C. L. v. Hagedorns bietet dafür Anhaltspunkte.

120 J. G. Wille, in einem Brief an Dietrich vom 26.2.1755, zit. nach Torkel-Baden 1797, p. 330: "... nun wünschte ich aber angekleidete Figuren, so wie die Landleute in Sachsen gehen, und wenn der Bauer eine dicke Nase, kleine Augen und breites Maul, kurz ein lächerliches satyrisches Gesicht hat: so hat das Bauernmädchen ein freundliches und listiges Gesicht. Dann findet sich ein alterväterliches Haus mit Stroh gedeckt, und mit Brettern zusammenenagelt, und mit Stangen und krummen Balken unterstützt; da steht ein alter Gaul, der seinen Hals gerade fortstreckt; ein Ochse, Schaaf oder Bock, bey

einem Zaune oder Thore, das fast umfallen will, und das noch ein nahegewachsener Baum festhält, bey welchem man ein wenig ins Feld wegsieht..."

119 cfr. Anm. 118

- 121 Heute London, National Gallery, Nr. 205, cfr. M. Levey 1968, p. 38-40. Es ist 1745 datiert und das erste Bild Dietrichs, das Wille von ihm erhielt und das er 1764 stach. Die Widmung an den sächsischen König auf der Reproduktion eines Gemäldes von seinem Hofmaler empfahl den Stecher, der es in ganz Europa verschickte, so daß es eine seiner berühmtesten Platten wurde. Le Blanc 1847, Nr. 52; M. Levey 1958, p. 36-37. Nach M. Levey Kat. National Gallery London, The German School, 1959, p. 23-24 hat Dietrich die Komposition nach dem Stich des Cornelis Visscher (Wussi 161) nach dem Gemälde A. Ostades diesselden Themas gearbeitet cfr. Hofstede de Groot (3) 1910, Nr. 433.
- 122 J. G. Wille, Journal, I, p. 198, 23.6.1762 und I, p. 206, 20.9.1762. M. Levey 1958, p. 37. Als Entwurf nennt Heinen 1786, I, p. 16, Nr. 45 (eine Radierung) und Kreuchau 1768, p. 42, Nr. 96 eine Grisaille nach der Rembrandtradierung B. 124 mit gänzlicher Veränderung der untergeordneten Figuren."
- 123 J. G. Wille, Journal, I, p. 206, 25.9.1762.
- 124 J. G. Wille, Journal, I, p. 245; nach M. Levey 1958, p. 40 zweifellos inspiriert von Metsus Bildern desselben Themas. Wille ließ die Gemälde 1784 bei Basan versteigern. Zuletzt in der Slg. des Comte de Pourtalès, Paris 1865, heute verschollen, Nr. 53. Le Blanc 1847, Nr. 53.
- 125 Auszüge aus diesem Briefwechsel im ehem. Großherzoglichen Archiv in Schwerin publizierte F. Schlie 1886, p. 21-27.
- 126 Schreiben vom 7.10.1745 vom Kabinettsrat Roland an Dietrich, Brief Dietrichs an diesen vom 19.8.1746, F. Schlie, 1886 p. 25-26.
- 127 cfr. vorige Anmerkung.
128. Beispielsweise ließ ihm der Herzog am 10.8.1744 den Wunsch ausdrücken, Dietrich möge das genannte Gegenbild zu einer schlafenden Nymphe im Geschmack C. Poelenburgs auf Kupfer malen, wozu er von ihm, dem Herzog, eine Skizze erhalten habe. Am 30.5.1746 schickte Dietrich eine Skizze nach Schwerin: "Ich will aber erstlich die Zeichnung an den durchl. Herzog senden, damit daß Dieselbigen mein Desein erstlich sehen und corrigiren können, bis nach Dero Gusto ist." F. Schlie 1886, p. 23, 26.
- 129 F. Schlie 1886, p. 26; Kat. Schwerin 1882, p. 94, Nr. 278 nach dem Stich Avelines "La Belle Cuisinière" kopiert. F. Schlie 1886, p. 26; Kat. Schwerin 1882, p. 149-150, Nr. 279, signiert: Dietricij: cop: da G. Dov: 1749. Nach dem von Beauvarlet gestochenen Gemälde mit der Unterschrift "La double surprise" mit Weglassungen.
- 130 Kat. Schwerin 1882, cfr. Meisterkatalog p. XXVIII ff.
- 131 J. G. Groth 1792, Beschreibung der herzoglichen Sammlung in der ursprünglichen Hängung. Kat. Schwerin 1882, den Bestand

an französischer Malerei des 18. Jh. etwa die Nrn. 1102 (Watteau), 591 (alte Kopie nach Lancrét), 548 (Kopie einer Komposition Jouvenets nach einem Stich Duchanges).

- 132 siehe unten p. 79-83
- 133 Zum Beispiel sammelte P. J. Mariette viele Zeichnungen Dietrichs in Rembrandts Geschmack. Demonds, Inventaire Générale des Dessins des Ecoles du Nord, Ecole Allemande, Musée du Louvre, 1938, II, p. 95 ff.
- 134 Brief vom 24.7.1741, F. Schlie, 1886, p. 21-22.
- 135 C. L. v. Hagedorn 1755, p. 77, 304-305.
- 136 M. Stübel 1924/25, p. 5 "Seine Sammlungen von Gemälden, Kupfern und Münzen waren sehr beträchtlich. Unter den Gemälden waren die Holländer besonders gut vertreten." Versteigerung der Gemäldesammlung 1791 auf der Ostermesse in Leipzig.
- 137 J. G. Wille, Journal, I, p. 159-161, Notiz vom 16.3.1761. Dort auch der Abdruck des Mariette-Briefes, den Wille für Dietrich übersetzen mußte; Kat. Mariette 1967, p. 30, 110. Mariette besaß das graphische Oeuvre Dietrichs (190 Blatt) und Handzeichnungen (30 Blatt).
- 138 C. W. E. Dietrich, Doppel des Briefes in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden, Mscr. Dresd. App. 1190, Nr. 31.
- 139 C. W. E. Dietrich, Doppel des Briefes in der Sächsischen Landesbibliothek, Mscr. Dresd. App. 1190, Nr. 31.
- 140 J. G. Wille, Journal, I, p. 191.
- 141 J. G. Wille, Journal, I, p. 159-61.
- 142 J. G. Wille, Journal, I, p. 118-19.
- 143 J. G. Wille, Journal, I, p. 280. Weitere Bestellungen Dietrichs betreffen das Oeuvre de la Pages, Cochains und des Comte de Caylus, p. 253-54.
- 144 Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord. Ecole Allemande, 1938, II, p. 95 ff: Nr. 489 (nach Bol); 490, 491, 493, 495, 500, 508 und 509 (nach Ostade)
- 145 cfr. Anm. 124.
- 146 P. J. Mariette 1853-54, p. 109.
- 147 Zweitschrift der Urkunde im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, loc. 896, Vol. II, 304, 30.4.1731. Nach L. Brieger, Das Pastell, o. J., p. 265 war es ein Titel ohne Gehalt.
- 148 C. H. v. Heineken 1786, I, p. 12-13
- 149 C. H. v. Heineken 1786, I, p. 13.
- 150 C. L. v. Hagedorn 1755, p. 301 überliefert die Hollandreise für das Jahr 1734, ebenso M. Oesterreich 1761, p. 60 ff und P. J. Mariette op. cit. p. 109. J. G. Meusel 1780, p. 46, berichtet von der Hollandfahrt um 1737 über Braunschweig; C. H. v. Heineken 1786, p. 13, berichtigt dies, schreibt aber, daß Dietrich 1734 mit seiner Stellung unzufrieden gewesen sei und für eine Hollandreise ein Urlaubsgesuch einreichte, jedoch nur nach Weimar und Braunschweig ging.

- H. Leber 1924, p. 79 schreibt von wiederholten Reisen nach Braunschweig, Salzdahlum und Berlin. Die Viten berichten von Aufhalten an den Höfen von Arnstadt und Braunschweig mit seinem Lehrer A. Thiele, der auch für den Hof in Kassel tätig war. J. G. Meusel 1780, p. 46. M. Stübel, 1914.
- 151 Zitat aus einem Brief Dietrichs nach 1734-35 nach J. F. Linck 1846, p. 8-9.
- 152 Nach Füßli 1763, p. 159 wurde Dietrich nach der Rückkehr aus Rom Erster Königlich Hofmaler. - Zur Entstehungsgeschichte der Akademie in Dresden cfr. M. Wiessner 1864 und besonders W. Handrick 1956, Kap. 1. [s.u.]
- 153 C. H. v. Heineken 1786, I, p. 10-11.
- 154 Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden, loc, 380, Bl. 48, 49, Februar und April 1743.
- 155 cfr. Anm. 153.
- 156 H. Posse 1929, p. XI-XVIII.
- 157 K. Bauch 1966, p. 11 zu Nr. 191.
- 158 cfr. die Unterschrift des von Jacob Schmuzer 1765 in Willes Auftrag gestochenen Selbstporträts Dietrichs, cfr. Wille, Journal, I, p. 303; J. G. Meusel 1780, p. 47.
- 159 J. G. Meusel 1780, p. 47; W. Handrick 1956, p. 36. Briefe Dietrichs an Hagedorn am 31.10.1765 und 30.4.1769, AdK Geh. Cab.loc. 894, vol I und loc. 895. Die Leitung des Zeichenunterrichtes nach den Antiken im Großen Garten lehnte Dietrich als "Unterlehrer"-Beschäftigung ab.
- 160 Über den Anteil holländischer Malerei in bürgerlichen Sammlungen cfr. P. Marcelin: *Mélanges Berteaux* 1924, p. 205 ff; - G. Wildenstein in: GBA 1956, p. 113-194 (Paris um 1700); - zum französischen Kunsthandel des 18. Jh. siehe E. Duverger in: *Stil und Überlieferung III* (1964), p. 65-68; - zur Situation in deutschen Residenzen und freien Städten cfr. außer unten p. 126, 141, 172, G. Calov 1969 mit vollständiger Literatur.
- 161 C. L. v. Hagedorn, *Betrachtungen ...*, 1762, Kap. XXX, p. 418, sah in niederländischen Gesellschaftsgemälden Bilder der gemeinen Lebensart aus der Schule des Wahren.
- 162 M. Stübel in: *Das Sammlerkabinett* 3 (10), 1924-1925, p. 1-6.
- 163 Brief an F. v. Hagedorn, Torkel-Baden 1797, p. 19. - Winckelmann am 3.3.1752 an Uhden, Diepolder-Rehm, Briefe I, Nr. 81 p. 110: "Hier hingegen bin ich unter die Maler geraten, und dieses unter Leute, die auch sagen können: Romam vidi."
- 164 C. Justi, I, 1956, 5. Auflage, p. 241, 397 ff, 342. - W. Schultze 1933; - ders. 1959 in "Archiv für Kulturgeschichte Bd. 35, p. 233 ff. - ders. 1959 ebenda, Bd. 41, p. 90-99.- J. Gurliitt 1797, p. 12. - Waetzold, I, 1921, Kap. Winckelmann.
- 165 cfr. unten, p. 122.
- 166 Über die Bedeutung der Briefwechsel im Kunstleben dieser Zeit cfr. G. F. Koch 1967, p. 226-8, 230, 235-40.

- 167 C. L. v. Hagedorn 1762, p. 237 Anmerkung.
- 168 M. Stübel 1912; M. Stübel, Art. C. L. v. Hagedorn, in ThB. 15, 1922, p. 452-3; siehe auch NDB, Art. C. L. v. Hagedorn, Torkel-Baden 1797, p. 111 und p. 179, 188.
- 169 Diepolder-Rehm, I Nr. 138, 140.
- 170 Diepolder-Rehm, I Nr. 105, 106.
- 171 cfr. unten, p. 129
- 172 cfr. Anm. 163 und Diepolder-Rehm, I, Nr. 143.
- 173 J. W. v. Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert, ed. dtv München 1962, Bd. 33, p. 269-270.
- 174 Gurlitt 1797, p. 12.
- 175 cfr. unten, p. 66-77, besonders p. 66-70 und 74.
- 176 cfr. z. B. die frühe Anbetung der Hirten in Landshut und die Anbetung der Parma, p. 28-30, und 33-34.
- 177 D. Diderot, Encyclopédie IV, 1754, p. 176-177, Stichwort "Copie"
- 178 ders. Encyclopédie Bd. 8, 1765, p. 567, Stichwort "imitation", Diderot folgt der Definition de Piles, cfr. Anm. 187.
- 179 R. de Piles, Cours de peinture ... 1709, p. 2 ff.
- 180 G. P. Bellori, Die Idee des Künstlers, übers. v. Kurt Gerstenberg, Berlin 1939, Geleitwort und p. 24: "... die Kunst arbeitet sorgfältiger als die Natur."
- 181 Zwei Definitionen von Kunst haben die Philosophie seit der Antike maßgeblich bestimmt: das Prinzip der Nachahmung in der platonischen und der aristotelischen Interpretation. Platon fordert im "Staat" und im "Phaidros", daß das Ziel der Nachahmung des Künstlers nicht die Natur als Nachahmung der Idee sein soll, sondern das Urbild selbst. Kunst soll Nachahmung der Idee, nicht der Natur sein, weil sie sonst nur Abbild eines Abbildes sei. Aristoteles Nachahmungstheorie baute auf der platonischen auf. Sie war für die Kunstphilosophie der Neuzeit von hervorragender Bedeutung, weil in ihr fast alle Formen der Nachahmung angesprochen sind. In seiner "Poetica" heißt es: "Da der Dichter ein nachahmender Gestalter des Lebens ist - genauso wie etwa ein Maler oder irgendein anderer Bildner - so muß er, weil es drei Arten der Nachahmung gibt, eine von ihnen darstellen ... Entweder hat er die Dinge darzustellen wie sie waren oder sind, wie sie zu sein scheinen bzw. wie sie angeblich gewesen sind. Schließlich wie sie sein sollten." Aristot. Poet., XXV. Der sinnliche Anblick von Kunst soll zugleich erfreuen und belehren, deshalb soll der Künstler die Natur nach einem der drei Forderungen nachahmen. Indem er aus ihr die schönsten Teile wählt und sie in Betracht auf die Wirkung auf die Betrachter naturähnlich darstellt, hat der Künstler die Forderung nach Naturtreue einerseits und Schönheit andererseits erfüllt.
Seit der Renaissance beurteilte die Kunstkritik moderne Kunst nach diesen Kategorien. cfr. E. Panofsky, Idea, p. 33 f zu Vasari, dessen "Vite" im 17. und 18. Jh. immer wieder maßgeblich waren.

Dieser akademischen Kategorisierung entsprach dann die Einteilung in Kunstgattungen, als deren geringste die Sitten-, Porträt-, Tier-, Blumen- und Landschaftsmalerei galt, da sie naturabbildenden und "mechanischen" Charakters sei, denn sie kopiere die Natur in ihren mannigfaltigen und sinnlichsten Formen mit naiv handwerklichem Fleiß. Diese Vorstellungen referiert noch J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, ed. Blankenburg, Leipzig 1797, Stichworte Malerey und Historie.

- 182 C. A. Du Fresnoy, *L'art de peinture ...* Übers. v. R. de Piles, Paris 1668, p. 66. Die Anwendung auf die Malerei der Niederländer ebenda, p. 70. cfr. hierzu J. A. Emmens 1968, p. 53.
- 183 J. v. Sandrart, *Teutsche Akademie* (1675), zit. nach Heiland 1960, p. 24. Siehe auch J. Bialostocki 1957, p. 274-75. - Zur Vita Tizians cfr. Vasari VII, p. 426-427. Vasari beschuldigte auch Dürer und Correggio des "Naturalismus" im negativen Sinn, Vasari "Vite" V, p. 402. Dazu auch G. P. Bellori, *Le vite ...* 1592, p. 201, J. B. Baglione, *Le vite ...* 1649, p. 138-39 und J. A. Emmens 1968, p. 181-82.
- 184 Zur italienischen Kritik des Caravaggismus im 17. Jh., Bagliones Urteil über Caravaggio cfr. J. A. Emmens 1968, p. 41 ff. und p. 182-83 (engl. Zusammenfassung). - Zu Longinus siehe E. R. Curtius, *Europäische Literatur*, 4. Aufl. 1963, p. 402 f. zum Nachleben des Longinus im 18. Jh. cfr. auch R. Lee, *Ut pictura ...* in: *Art Bull* 1940, p. 197-269, bes. 235-242. - Zum "ingenium" und natürlicher Anlage als Basis der Malerei Tizians, Caravaggios und Rembrandts vgl. bes. J. A. Emmens 1968, p. 46 und 69 bzw. 204.
- 185 J. Sandrart, *Teutsche Akademie* (1675), zit. nach Heiland 1960, p. 24-25, Vor allem S. Slive 1953, p. 84-94.
- 186 B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957. - S. Slive 1953, p. 123 f., J. A. Emmens 1968, p. 47.
- 188 R. de Piles, *Einleitung in die Malerey*, Leipzig 1760, p. 22.
- 187 R. de Piles, *Cours de peinture*. Paris 1708, p. 10-11, deutsche Übersetzung Leipzig 1760, p. 4, 8.
- 189 R. de Piles, *Abrégé des peintres* (1699), p. 435 ff.; ders. *Einleitung in die Malerey*, Leipzig 1760, Anhang p. 387 f.: *Die Balance des peintres*. - S. Slive 1953, p. 132 f. - Zu den aristotelischen Begriffen des "pictor vulgaris" und "natura-ars-exercitatio" cfr. J. A. Emmens 1968, p. 37-38, 45, 52, 58 bzw. 203-204.
- 190 S. Slive 1953, p. 126. - Sandrart, *Teutsche Akademie* (1675) rügt an Rembrandt den Verstoß gegen die akademischen Kunstregeln als bewußten Akt und Entscheidung für die Vorbildlichkeit alltäglicher Natur. So nach ihm auch S. v. Hoogstraaten (1678), F. Baldinucci (1686), R. de Piles (1699), A. Houbraken (1718). Diese Kritik beeinflusste die deutschen Kritiker des 18. Jh., cfr. unten p. 68 ff. Zu den Rembrandtviten siehe die Sammlung bei Heiland 1960, p. 24, 28, 29, 33, 36.

- 191 J. J. Breitinger, "Fortsetzung der critischen Dichtkunst, worinnen die Mahlerey in Absicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird.", Zürich-Leipzig 1740; cfr. dazu v. Stein 1886 (1964), p. 277. - J. J. Winckelmann, "Send-schreiben" aktualisiert den alten Streit der Poussinisten und Rubenisten, indem er unter Berufung auf R. de Piles zum Schein Poussins Kolorit bemängelt, cfr. ed. Rehm-Sichtermann 1968, p. 79 und 375.
- 192 A. R. Mengs, Schilling II, p. 78-79, zu Rubens und van Dyk, p. 94.
- 193 A. R. Mengs, Schilling I, p. 79-80. - O. Bock zu Wülfigen, "Rubens in der deutschen Kunstbetrachtung", Diss. Berlin 1943 (MS), p. 10 ff (Winckelmann und Mengs).
- 194 A. R. Mengs, Schilling I, p. 120. - J. G. Sulzer 1791-94, Stichwort "Nachahmung", p. 488: "Nicht Raphael, sondern Dow oder Teniers oder ein anderer Holländer wäre der erste Maler der neuen Zeit, wenn das Wesen der Kunst in der Nachahmung bestünde und das bloße Vergnügen, daß sie uns macht, aus Ähnlichkeit des Nachgeahmten herrührte."

- 195 A.R. Mengs, Schilling II, p. 69, 70. Zu Mengs Auffassung der Kunst als Wissenschaft und seinen kunsttheoretischen Begriffen cfr. M. Sutter, Diss. München 1968. - Zum Affenvergleich siehe E. Panofsky, Idea, p.89, Anm. 95. - E.R. Curtius, 5. Aufl. 1965, p. 522 f.
- 196 A.R. Mengs, Schilling I, p. 53.
- 197 Kritik an dem "Nationalstyl" der Franzosen, der nicht an Raphael, sondern an Rubens orientiert sei und "mehr den Geschmack der Augen als des Verstandes befriedigen wollten, - cfr. A.R. Mengs, Schilling I, p. 80, II, p. 89.
- 198 Die Erneuerung der Kunst betreffen alle Schriften A.R. Mengs', der seine erste Schrift 1762 einer deutschen Akademie übergab und an den Akademien von Madrid, Genua, Rom, Florenz Professuren hatte, cfr. A.R. Mengs, Schilling I, p. 196, II, p. 3, p. 195. Zum Wachstum und Verfall der Künste Schilling II, p. 84 f. - cfr. auch M. Sutter, Diss. München 1968, p. VI.
- 199 J.J. Winckelmann 1755, (ed. Rehm-Sichtermann 1969) p. 37. - Den Topos des "Affen der gemeinen Natur" benutzt Winckelmann im Sendschreiben, dem Scheinangriff auf die "Gedanken zu einer Nachahmung", p. 77 und 79, wo er sich der Argumentation der Gegenseite bedient. - Zur Polemik in den frühen Schriften cfr. G. Baumecker 1933, p. 113 und 121.
- 200 ders. 1755, p. 38-39.
- 201 ders. "Beschreibung der Gemälde der Dresdner Galerie, p.2, 3, 6.
- 202 A.R. Mengs, Schilling II, p. 45.
- 203 S.v. Hoogstraaten, Einführung in die hohe Schule der Malkunst (1678) zit. nach Heiland 1960, p. 28.
- 204 J.J. Winckelmann, Sendschreiben (ed. Rehm-Sichtermann 1969), Kommentar p. 311: Exerpte zu Rembrandt im Nachlaß Paris vol. 71, 63v aus Weyerman's Levensbeschryvingen de Nederlandsche Konst-Schilders, III, Gravenhage 1729. - Zu den Nachfolgern der dunklen Manier Giorgiones, Caravaggio "und einigen anderen" "Beschreibung der Gemälde der Dresdener Galerie", p. 2 und "Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen", p. 321.
- 205 G.E. Lessing, Kollektaneen zur Literatur (1768-1775) (ed. Eschenburg 1792-93), Bd. 15 und 16. - Heiland 1960, p. 47-48.
- 206 Über die Gattung Skizze und ihrer Bedeutung im 18. Jhr. cfr. B. Bushart 1964 und 1967. - C.L. v. Hagedorn 1762, p. 433-434 nennt das Zeichnungssammeln eine "Mode" der Liebhaber, die auch die Beliebtheit verschiedener Zustände der Rembrandtraditionen einschlosse.
- 207 G.E. Lessing, Fragmente zum 2. Teil des "Laokoon" (ed. Eschenburg 1792-93), Bd. X, 100 f.

- 208 ders. a.a.O., Bd. X, 4 f.
- 209 J.J. Winckelmann 1755 (ed. Rehm-Sichtermann 1969), p. 37, 47. - ders. Sendschreiben a.a.O., p. 77, 79. - ders. Erläuterung der Gedanken, p. 116.
- 210 A.R. Mengs, Schilling I, p. 197 schreibt, "daß alle Teile, die ich an großen Meistern rühme, als die nachahmungswürdigen Muster zu betrachten sind." - cfr. zu Mengs und Winckelmann K. Borinsky 1924, Kap. IX, bes. p. 103, 211. - M. Sutter 1968, Kap. X, p. 199.
- 211 J.J. Winckelmann, Sendschreiben (ed. Rehm-Sichtermann 1969), p. 79, Erläuterung p. 115-116.
- 212 cfr. Anm. 198.
- 213 E. Baumecker 1933, p. 105 stellte diesen Aspekt als den frühen Schriften übergeordnet heraus. - Zum Begriff der "Sitte" als Basis des "Geschmacks" cfr. C.L. v. Hagedorn 1762, p. 132: "Die Sitten sind die Wurzeln edlen Denkens", "Die schönen Wissenschaften besänftigen die Sitten". Sie beeinflussen den Geschmack, der wiederum Ausdruck für Schicklichkeit, Angemessenheit und Sitte ist. In diesem Sinn gebraucht den Begriff auch Sulzer 1792-94, Stichwort Geschmack, p. 371: "Er sei "das Vermögen, das Schöne zu empfinden... das sittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen." - Winckelmann kritisiert den verbreiteten schlechten Geschmack als Ignoranz, die zur Erkenntnis die Gefälligkeit der Gelehrsamkeit vorziehe, die doch allein die angemessen freie Entwicklung der Sitten gewährleiste. cfr. hierzu auch Anm. 214.
- 214 J.J. Winckelmann, Erläuterung der Gedanken... (ed. Rehm-Sichtermann 1969), p. 114: "Allein der Geschmack des größten Haufens kann niemals Gesetze in der Kunst geben." - ders. Beschreibung der Gemälde der Dresdener Gallerie" p. 3 zum Geschmack des "Pöbel", der die "dunckele Art" bevorzuge, cfr. den Kommentar von Rehm-Sichtermann, p. 308, mit einer sinngemäß entsprechenden Stelle aus Bellori.
- 215 cfr. Anm. 214.
- 216 J.J. Winckelmann 1755 (ed. Rehm-Sichtermann 1969), p. 47 und Sendschreiben, p. 77.
- 217 ders. Erläuterung der Gedanken (ed. Rehm-Sichtermann 1969), p. 116.
- 218 C.L. v. Hagedorn 1762, p. III.
- 219 Bemerkung Hagedorns in einem Brief an Weiße, tradiert von H. Füßli, cfr. Rehm 1956, p. 428, zu Brief Nr. 635.
- 220 F. Nicolai 1760 in einem Brief an C.L. v. Hagedorn, Torkel-Baden 1797, p. 261.

- 221 H. Zmijewska 1970, p. 128.
- 222 C.L. v. Hagedorn im Juli 1743 an F.v. Hagedorn, cfr. Torkel-Baden 1797, p. 4.
- 223 H. Zmijewska 1970, p. 41.
- 224 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 671.
- 225 Le Blanc, Lettre 1747, zit. nach H. Zmijewska 1970, p. 45 f.: "L'art disparaît: on croit voir la nature même", "L'unique manière de l'apprendre (le bon goût) est de le sentir". Auch Le Blanc vertritt das "ut pictura poesis"-Prinzip, cfr. ebenda p. 49.
- 226 M. Zmijewska 1970, p. 51.
- 227 M. Sutter 1968, Kap. IV, p. 76-94.
- 228 C.L. v. Hagedorn 1762, Vorbericht p. XIV.
- 229 ders. 1762, p. XIII.
- 230 Le Blanc 1747, zit. nach M. Zmijewska 1970, p. 48
- 231 cfr. oben p. 64 und Anm. 178 und 187.
- 232 Diese verbreitete sensualistische Auffassung von Kunst vertritt im Dresdener Kunstkreis auch Graf Algarotti, 1762, cfr. die Passage über C.W.E. Dietrich, zit. nach C. Justi, 5. Aufl. 1956, p. 335, Anm. 25: "Chi non vede in un paesaggio del Diderich sentir mormorar l'acqua, e vederla tremolare e correre per mezzo ai dirupi e alle balze?"
- 233 Hagedorn steht hier in der literarischen Tradition von B. Brookes und A.v. Haller, cfr. A.v. Haller, Die Alpen, 1729. B. Brookes, Irdisches Vergnügen in Gott, 1744, (ed. A. Eschenbroich 1965 und 1966). - Aus diesem Grund auch seine enge Beziehung zu Denner.
- 234 D. Diderot, Encyclopédie, Stichwort "rapport". - C.L. v. Hagedorn 1762, p. 9, 11.
- 235 ders. 1755, "Sur les reflets en peintures" p. 350 ff., bes. 1762, "Von der Bewegung" p. 584 f., "Die Natur in Ruhe" p. 593 f. und "Von dem Helldunkel" p. 639 f.
- 236 J.G. Sulzer 1792-1794, Stichwort "Helldunkel" p. 568.
- 237 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 695, 703-704.-
- 238 C.L. v. Hagedorn 1755, p. 76-77 zu helleren Rembrandts und Correggio, dem Vorbild an Plastizität und spiegelgleicher Naturtreue. Zur subjektiven Betrachtung von Landschaften cfr. unten p. 85-89, 102, 103.

- 239 ders. 1762, Vorbericht, p. XII. - ders. an seinen Bruder, am 29.10.1750, zit. nach M. Stübel 1912, p. 22. - Hagedorn bezieht seine Auffassungen vielfach von de Piles (ed. Leipzig 1760), p. 159-205, Kap. "Von der Landschaft".
- 240 ders. 1762, p. 39 f., p. 749. - Zum Topos "Spiel" der Farben cfr. auch F. Kämmerer 1909, p. 58 f.
- 241 ders. 1762, p. 5.
- 242 cfr. unten p. 87 zu den Rhein-, Elbe-, Schweizlandschaften u.a.
- 243 ders. an seinen Bruder, Torkel-Baden 1797, p. 28.
- 244 ders. an seinen Bruder, Torkel-Baden 1797, p. 91 f. (29.10.1750).
- 245 ders. 1762, p. 351, p. 372, p. 365: Er (v. Uden) nimmt gleichsam den Betrachter mit zum Genossen seiner Einsamkeit an."
- 246 ders. 1762, p. 370.
- 247 ders. 1762, p. 337, p. 378.
- 248 ders. 1762, p. 384.
- 249 ders. 1762, p. 385.
- 250 ders. 1762, p. 387.
- 251 ders. 1762, p. 386.
- 252 ders. 1762, p. 388-89.
- 253 ders. 1762, p. 375.
- 254 ders. 1762, p. 390.
- 255 ders. 1762, p. 32.
- 256 ders. 1762, p. 40-41. - cfr. p. 8, 721 und J.G. Sulzer 1792-94, p. 297, Stichwort "Gartenkunst".
- 257 Dem Sitzmotiv beim Landschaftsgenuß liegt der literarische Topos des bukolischen Lagerungsmotives zugrunde, cfr. E.R. Curtius, 4. Aufl. 1963, p. 197-98 und unten p. 87 und 89.
- 258 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 24-25.
- 259 cfr. Anm. 255.
- 260 cfr. Anm. 182.

- 261 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 639, 90 (zum Begriff des "sfumato").
Siehe auch unten, p.117.: "Faux jour". Die Ausdrücke "verschmolzene Farben", "atmosphärisch", "duftend sanfte Umrisse" p. 555 f., im Kapitel "Wahrnehmung sanfter Umrisse in der Natur".
- 262 ders. 1762, p. 555, 557, 561.
- 263 ders. 1762, p. 555.
- 264 ders. 1762, p. 562.
- 265 H. Zmijewska 1970, p.121.
- 266 M. Sutter 1968, Diss. München, p. 89.
- 267 C.L. v. Hagedorn 1762, Vorbericht, p. VIII.
- 268 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 38: "Zu seinem, wie zu des Dichters Gebote, kleiden sich die Felsen mit Mooß und hängendem Epheu, und bejahrte Eichen beschatten das Gastmal der fröhlichen Schnitter."
- 269 ders. 1762, Vorbericht, p. VII, cfr. hierzu auch p. 3 ff., p. 9.
- 270 ders. 1762, p. 89-90. - cfr. R. de Piles (ed. Leipzig 1760), p. 22 ff. "Von dem Wahren in der Malerey".
- 271 Zitiert nach K.H. v. Stein 1886, p. 126. - Zu den bei Hagedorn häufig zitierten Kunsttheoretikern cfr. Betrachtungen 1762, Kap. "Die Kunstrichter".
- 272 Zitiert nach K.H. v. Stein 1886, p. 126.
- 273 Zitiert nach K.H. v. Stein 1886, p. 122-23.
- 274 R. de Piles (ed. Leipzig 1760), p. 26.
- 275 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 41-42.
- 276 ders. 1762, p. 42.
- 277 siehe Anm. 276.
- 278 ders. 1762, p. 39-40.
- 279 Mengs' Ziel ist es, in der Kunst Erhabenheit mit Grazie verbunden zu sehen. cfr. M. Sutter, Diss. München 1968, p.146-147. - In den "Gedanken über die Nachahmung.." fordert Winckelmann den Ausbau der Allegorie, um "unseren Wercken einen erhabenen Geschmack des Alterthums zu geben." cfr. ed. Rehm-Sichter-
mann 1968, p. 57-17. - Lessing schließt sich im Laokoon 1766 dieser Auffassung an, fordert dabei aber die genaue Beachtung der Grenzen zwischen Dichtung und bildender Kunst. - Zur Durchdringung des ehtischen und pathetischen Prinzips im 18. Jh. cfr. K. Dockhorn 1949.

- 280 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 335: "Wir sind bereit uns durch das Erhabene und Unerwartete in Verwunderung setzen zu lassen. Ein angenehmes Erstaunen erlaubt uns, fast unserer selbst darüber zu vergessen. Wir wollen bald durch lebhaftere Vorstellung rührender Handlungen, an den Verwicklungen ernsthafter und wichtiger Unternehmungen, an den damit verknüpften Leidenschaften, es sey Schmerz oder Unruhe, Liebe, Mitleiden oder Großmuth, Theil nehmen; bald wenden wir uns von höheren Gegenständen, um menschliche Fehler zu belachen, oder das Vergnügen der bürgerlichen Gesellschaft und des ruhigen und freyen Landlebens, das beydes zwar selbst widrigen Begebenheiten unterworfen ist, auch in Bildern zu empfinden. In jenem Fall scheinen wir uns durch das Gefühl der Großmuth zu erhöhen, und in diesem Fall uns sanften Trieben zu überlassen, oder doch solche in edelen Bildern unserer Selbst würdig zu finden."
- 281 ders. 1762, p. 364.
- 282 ders. 1762, p. 358 ff. Kap. "Der heroische und der landmäßige Stil in den Landschaften". - cfr. R. de Piles (ed. Leipzig 1760), p. 160.
- 283 Zitat nach A.v. Hallers "Alpen", cfr. auch p. 43.
- 284 ders. 1762, p. 360, 361, 362.
- 285 ders. 1762, p. 362.
- 286 ders. 1762, p. 404.
- 287 ders. 1762, p. 403.
- 288 ders. 1762, p. 409-410. - cfr. hierzu auch R. de Piles (ed. Leipzig 1760), p. 130-31: "In den Leidenschaften giebt es zwei Arten von Bewegungen: einige sind lebhaft und heftig, andere sind sanft und gemäßigt. Quintilian nennt die erstern pathetische, und die andern sittliche. Die Pathetischen gebieten; die Sittlichen überreden: jene bringen Unruhe mit sich, und erschüttern die Gemüther heftig; diese flößen der Seele eine Stille ein: und beide haben viel Kunst nöthig, wenn sie wohl ausgedrückt werden sollen. Das Pathetische gründet sich auf die heftigern Leidenschaften, den Haß, den Zorn, den Neid, das Mitleiden. Das Sittliche flößt Sanftmuth, Zärtlichkeit, Leutseligkeit ein. Das erstere herrscht in Kämpfen, und in nicht vorher gesehenen und geschwind vorüber gehenden Handlungen; das letztere in den Unterredungen."
- 289 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 411.
- 290 ders. 1762, p. 453.
- 291 ders. 1762, p. 448-449.
- 292 ders. 1762, p. 454.

- 293 ders. 1762, p. 413, Kap. "Historische Erläuterung der Gesellschaftsgemähde der deutschen und niederländischen Schule", p. 416 ff. und Kap. "Von der Verschönerung der Gegenstände und insbesondere der Geschlechtsgemähde" p. 454 ff.
- 294 ders. 1762, p. 335.
- 295 ders. 1762, p. 409-411.
- 296 ders. 1762, p. 414.
- 297 ders. 1762, p. 43. - Zur Bedeutung der deutschen Dichtung v. Brockes', Hallers, Zachariä, v. Kleists, Lessings für Hagedorns Kunstbetrachtungen siehe unten p. ~~101~~ - 104
- 298 Zit. nach H.v. Stein 1886, p. 246.
- 299 R.W. Lee 1967, p. 8, Anm. 29 und p. 68.
- 300 cfr. oben Anm. 279.
- 301 Lit. zu F. v. Hagedorn in der NDB 7 (1966), p. 466. - Zum Naturgefühl siehe besonders F. Kammerer 1909.
- 302 Brief vom 3.3.1748, Torkel-Baden 1797, p. 1.
- 303 F. v. Hagedorn, Poetische Werke, 1825, p. 69. -
- 304 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 43, cfr. oben p. 98. - Zu Korrekturen C.L. v. Hagedorns an Gedichten Friedrichs v. Hagedorn cfr. A. 303 ebenda, p. 62 ff., besonders p. 66 ff.
- 305 cfr. Anm. 301.
- 306 cfr. F. Kammerer 1909, p. 44.
- 307 ders. 1909, p. 53, 67. - Eine Beziehung zwischen der Anakreontik und der Malerei Watteaus sieht C.L. v. Hagedorn 1762, p. 402.
- 308 Erst in dem Schweizer Dichter und Malerradierer Salomon Gessner (1730-1788) verband sich beides, idyllische Naturdichtung und -malerei, in einem Künstler, auch indem er seine Werke selbst illustrierte. - H. Wölfflin, Salomon Gessner, 1889.
- 309 F. Kammerer, 1909, p. 58, 63, 67, 76.
- 310 ders. 1909, p. 66. - Dazu auch F. v. Hagedorn, Gedichte (ed. A. Anger 1968), p. 195 ff.
- 311 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 490.
- 312 ders. 1762, Kap. "Von dem behutsamen Gebrauch der Allegorie", p. 485 ff.

313 ders. 1762, p. 33.

314 ders. 1762, p. 639.

315 ders. 1762, p. 732-733.

316 ders. 1762, p. 750.

317 ders. 1762, p. 877-878.

318 R. de Piles 1699 (Reprint 1969), p. 393 ff.

319 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 878.

320 Brief an den Bruder (29.10.1750), Torkel-Baden 1797, p. 91. -
cfr. auch C. L. v. Hagedorn 1762, p. 639, 643 und Kap. "Von
den Widerscheinern", p. 695 ff.

321 ders. 1762, p. 679, 753. - Im 4. Band der "Bibliothek"
(2. Aufl. 1762) erschien die Rezension des von Heineken ver-
faßten "Recueil d'Estampes ...", gezeichnet "N" (Nicolai?)
(Heineken, Nachrichten ..., vermutet einen Kenner der
Dresdener Verhältnisse, möglicherweise Hagedorn als den
Verfasser): "Hier haben wir einen Mahler, der einen andern
Weg, als Rubens eingeschlagen, und dennoch beynahe eben
solchen Ruhm erworben hat. Rembrandt van Rheyn muß aller-
dings ungemeine Gaben gehabt haben, weil er ohne Hülfe
der Wissenschaften, ohne jemals sein Vaterland verlassen
zu haben, ja selbst, ohne die Zeichnung zu verstehen, Mei-
sterstücke in der Malerey hat hervorbringen können.

Das Gemählde, das wir hier in Kupfer gestochen liefern,
ist von dieser Anzahl ... Alles, was an Edeln in der Com-
position fehlet, ist durch einen naiven Ausdruck der Cha-
raktere, durch diese kühnen Pinselstriche, und durch den
bewunderswürdigen Ton der Färbung reichlich ersetzt. Die-
ses Werk ist um desto schätzbarer, weil es größer ist, als
Rembrandts Werke gewöhnlich zu sein pflegen.

Oggleich eigentlich die niederländische Schule von der ita-
lienischen gänzlich unterschieden ist; so könnte man doch,
wenn man eine Vergleichung anstellen wollte, behaupten,
ohne etwas zu wagen, daß Rembrandt unter den Niederländern
dasjenige gewesen, was Michelangelo von Caravagio unter
den Italienern war, weil er ebenfalls alles der Zauberey
seiner Farben, und der Naiveté seiner Ausdrücke zu danken
hat."

322 ders. 1762, p. 604-605.

- 323 Korrespondenz mit Harms in Torkel-Baden 1797, p. 186-88.
Harms glaubte, daß die "rembrandtsche Manier" für einen Dilettanten leichter auszuführen sei, als die exakte "französische Manier", denn in ihr sei "das ganze wilde Wesen ausgelassen". (20.11.1744).
- 324 Brief vom 3.3.1743, Torkel-Baden 1797, p. 1-3.
- 325 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 752-54.
- 326 ders. 1762, p. 102-103.
- 327 ders. 1755, p. 88.
- 328 cfr. Anm. 326.
- 329 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 231.
- 330 ders. 1755, p. 67-68 unter Hinweis auf Horaz und de Piles.
- 331 Gerisaint 1751, p. XXV.
- 333 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 142.
- 334 ders. 1762, p. 131.
- 335 ders. 1762, p. 141-42, bereits im selben Wortlaut im 7. Band der Bibliothek (1761) abgedruckt, ~~Longinus~~ . - Zu Longinus oben p. 66
- 336 Bibliothek Bd. 9 (1763), p. 257 ff.
- 337 C.L. v. Hagedorn 1755, p. 66.
- 338 cfr. vorige Anm. und ebenda p. 10.
- 339 ders. 1755, p. 69 zu G. Poorter, p. 71 zu L. Bramer, p. 72 zu G.v.d.Eeckhout, F. Bol, A.de Gelder, p. 69 und 73 zu G. Dou, p. 74 zu N. Maes und P. Koninck, p. 78-80 zu S. v. Hoogstraaten, J.U. Mayr u.a.
- 340 Zusammenfassung des "Lettre..." von F. Nicolai in der Bibliothek Bd. 1 (1756), p. 200 ff.
- 341 C.L. v. Hagedorn 1755, p. 74.
- 342 ders. 1755, p. 74-78.
- 343 Zum Vergleich Rembrandts mit Correggio bei Richardson 1722 cfr. S. Slive 1953, p. 149.
- 344 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 102.
- 345 Ausdruck F. Nicolais siehe Anm. 340.

- 346 C. L. v. Hagedorn 1762, p. 97 ff., 100.
- 347 ders. 1762, p. 104.
- 348 ders. 1755, p. 77, 81. - ders. 1762, p. 237, Anm., 394.
- 349 cfr. unten p. 117.
- 350 C. L. v. Hagedorn 1755, p. 304.
- 351 ders. 1762, p. 290, 292
- 352 Aufgrund des Sprachstils ist als Autor Hagedorn zu vermuten.
- 352a Zu den Leipziger Privatsammlungen cfr. G. Calov 1969, p. 39-42 und dort Anm. 99 mit vollständiger Literatur.
- 353 G. Calov 1969, p. 42 ff. (Hamburg), p. 47 ff. (Danzig), p. 29 ff. (Frankfurt am Main), p. 45 ff. (Berlin).
- 354 H. Floerke 1905, p. 81.
- 355 G. Calov 1969, p. 39.
- 356 A. Dürr, 1879, p. 65.
- 357 Torkel-Baden 1797, p. 275 f. - Anregungen zu poetischen Versuchen durch Oesers Unterricht erwähnt Goethe in Dichtung und Wahrheit, Teil II, Buch 8, ed. zit. p. 252-253.
- 358 K. Eberlein 1916, Kap. V, p. 31. Die 1757 gegründete 'Bibliothek', seit 1765 "Neue Bibliothek" ..., war eine der meistgelesenen Zeitschriften der Zeit, die zuerst von den Berlinern F. Nicolai und M. Mendelsohn, dann von dem Leipziger Schriftsteller Weiße redigiert wurde. Zum Mitarbeiterstab siehe auch E. H. Lehmann 1932, p. 68 ff. - cfr. zur Kunstdiskussion der 50er Jahre G. F. Koch 1967, p. 222.
- 359 Grundlegend ist die Monographie A. Dürres 1879. - F. Schulze 1943. - W. Schultze 1953.
- 360 M. Lanckorónska 1933, II, p. 18.
- 361 cfr. Anm. 357.
- 362 Rehm-Diepolder 1952-57, II, p. 307. - A. Dürr 1879, Kap. VIII, Oester und Goethe, p. 132, 113, 142 (Brief an Schiller vom 22.6.1799). - J. W. v. Goethe, Dichtung und Wahrheit, Teil II, Buch 8, erschienen 1812, zit. nach Goethes Werke IV, Inselverlag, p. 250-253, p. 264-265.
- 363 Torkel-Baden 1797, p. 95-96, 293. - A. Dürr 1879, p. 43, 138.
- 364 D. Chodowiecki (1789) ed. 1961, p. 44-45. - C. Justi, 5. Aufl. 1956, p. 402.

- 365 Torkel-Baden 1797, p. 293.
- 366 A. F. Oeser, "Schreiben an Herrn von Hagedorn ..." (Leipzig 1779) cfr. A. Dürr 1879, p. 162.
- 367 J. W. v. Goethe, Dichtung und Wahrheit II, 8. Buch, zit. nach Goethes Werke V, Insel-Verlag, p. 251.
- 368 Torkel-Baden 1797, p. 277.
- 369 C. L. v. Hagedorn, "Historische Erläuterungen, den Zustand der Künste in Sachsen vor und nach der Errichtung der Churfürstlichen Academie der Künste betreffend." Dresden, Sächsisches Staatsarchiv, Loc. 186.
- 370 F. Schulze 1943, p. 58 f. Zum Beispiel J. J. Winckelmann, J. W. v. Goethe, D. Chodowiecki.
- 371 C. Justi, 5. Aufl. 1956, I, p. 406.
- 372 Zit. nach A. Dresdener 1915, I, p. 219.
- 373 A. Dürr 1879, p. 80.
- 374 Diderots Aufzählung der angemessenen Themen in den "Noms des peintres et de leurs genre" zit. nach G. May 1959, p. 391.
- 375 cfr. oben p. 72.
- 376 A. Dürr 1879, p. 222-224. - L. Münz 1934, p. 41, 44, 125. - H. Gerson 1942, p. 306.
- 377 A. Dürr 1879, p. 222 ff. - S. Heiland 1960, p. 50-51.
1. Beschneidung Christi nach G. v. d. Eeckhout aus der Sammlung v. Hagedorn (1755). Dürr Nr. 1.
2. Saul bei der Hexe von Endor nach "Rembrandt". Dürr Nr. 4.
3. Der Engel verläßt die Familie des Tobias nach Rembrandt B. 43. Vorzeichnung im Kupferstichkabinett Leipzig. Nach der Aufschrift soll das Original aus der Sammlung Winckler in Leipzig stammen.
- 378 C. L. v. Hagedorn 1762, p. 203, 274.
- 379 G. Bolten, Diss. Berlin 1969, p. 103.
- 380 Neue Bibliothek, Bd. 15, 1774, zit. nach A. Dürr 1879, p. 158.
- 381 Neue Bibliothek, Bd. 18, 1776, zit. nach A. Dürr 1879, p. 158.
- 382 cfr. oben Kap. I, p. 14 und Anm. 376.
- 383 A. Dürr 1879, p. 147.
- 384 S. Heiland 1960, p. 51.
- 385 Torkel-Baden 1797, p. 288 (27.2.1773)
- 386 siehe oben, p. 106.

Diese meinte z.B. Diderot bei seinem Urteil über die niederländische Malerei: "Otez aux tableaux flamands et hollandais la magie de l'art, et ce seront des croûtes abominables." (Oeuvres complètes, ed. Assézat-Tourneux, Paris, 1875-1877, XII, 102)

D. Chodowiecki, ungedruckte Autobiographie kurz nach 1780, auszugsweise bei W.v. Oettingen 1895. - W. Tischbein, ed. L. Brieger 1922, p. 85-87. - J.W. v. Goethe, Dichtung und Wahrheit, Teil II, Buch 8, zit. nach Goethes Werke IV, Inselverlag, p. 258, 260.

K.L. v. Knebel an seine Schwester Henriette am 18. und 20. September 1784, zit. nach A. Dürr 1879, p. 128-129.

C.M. Wieland aus einem Brief an J.H. Merck vom 27.8.1778, zit. nach S. Heiland 1960, p. 66.

ebenda, p. 66-67.

Für die Vieldeutigkeit des Begriffes "goût de Rembrandt" im Sprachgebrauch ist eine Bemerkung des Königs bemerkenswert: Friedrich verglich seinen Hof mit dem des Soldatenkönigs und übertrug den, in beiden Kunstsammlungen vorherrschenden Geschmack jeweils auf die Hofhaltung, um so den Kontrast zwischen veraltet und modern spürbar zu machen. Den altertümlichen Hof des Soldatenkönigs im Berliner Stadtschloß bezeichnete er als einen Gegenstand "dans le goût de Rembrandt", seinen eigenen dagegen als "genre de Watteau", cfr. N. v. Holst 1960, p. 157.

G. Poensgen 1930, p. 176-188.

Angaben zu G.F. Schmidts Leben in: C.H. v. Heineken 1768, I, 1786, I, p. 50 f. - J.G. Wille, Journal I, p. 489. - J.E. Wessely 1887, p. III-XXXIV.

C.H. v. Heineken 1786, I, p. 51. - Siehe auch die Unterschriften seiner Reproduktionen nach A. Pesne (J. 69) und C.W.E. Dietrich (J. 167).

F. Nicolai 1786, p. 372 ff.

ders. 1786, ebenda zu den Sammlungen Caesar, Jariges, Triebke mit Gemälden aller vier oder wenigstens drei Schulen. - In C.L. v. Hagedorns Schriften und den Briefen an den Bruder stand der Begriff der "Variation" in Gemäldesammlungen im Vordergrund, Torkel-Baden 1797, p. 19 ff. (Von den Liebhabern).

G. Calov 1969, p. 46. - F. Nicolai 1786, p. 374 f.

F. Nicolai 1786, p. 376. - Reproduktionen Schmidts (J. 128, 129).

Siehe die Beschreibung der Blätter bei J.E. Wessely 1887, Kap. III. Biblische Historien, p. 65 ff., Kap. II, Brustbilder, p. 57 ff. - R. Dohme 1883, p. 118.

- 401 Zahlenmäßig Überwiegen in Schmidts Werk die Bildnisreproduktionen nach französischen Porträtisten des 18. Jh., cfr. J.E. Wessely 1887, Kap. I. - Buchillustrationen cfr. ebenda, Kap. VII und M. Lanckorönska 1933, II.
- 402 J.G. Wille, Journal, I, p. 388, 397, 406, 415, 467, 505, 550, 574.
- 403 J.G. Wille äußerte sich in seiner Korrespondenz mit C.L. v. Hagedorn begeistert über dessen "Lettre..." unter Berufung auf J.P. Mariette u.a., cfr. Torkel-Baden 1797, p.
- 404 J.G. Wille, Journal, II, p. 16, versucht Skizzen, Zeichnungen von M. Winck zu erhalten, um dessen Verkäuflichkeit zu prüfen, bevor er ihm Gemälde in Auftrag gäbe.
- 405 J. Füssli 1771, p. 6.
- 406 L.D. Jacoby 1815, p. 21-27, No. 130 (1768).
- 407 L.D. Jacoby 1815, No. 165 (1767). - Kat. Berlin 1931, No. 804, erworben 1843 als "Rembrandt" (Lw. 33x42).
- 408 J. Füssli 1771, p. 16, 40: "Wenn in dem Kolorit eines Gemäldes keine Harmonie ist, so stimmen die Tinten untereinander nicht überein, welches man zuweilen in den Werken sonst guter Meister bemerkt: In diesem Fall ist ein schöner Kupferstich von einem solchen Gemälde besser, als das Gemälde selbst. Denn es stellt nur das Schätzbare des Originals vor, und läßt das, was das Auge beleidigt, weg. (In Kupferstichen lassen sich ... die Regeln von Licht und Schatten gewissermaßen noch unzweideutiger anbringen, als selbst in Gemälden)."
- 409 cfr. oben Kap. I , p. 40/1.
- 410 C.H. v. Heineken 1786, p. 51, No. 1 und 2. - Bibliothek Bd. 5 (2. Aufl. 1762), p. 195-196.
- 411 Die Rembrandtradierungen des Jan Six (B.285) und des Frans Francken (B.273) benutzte auch Watelet für Selbstdarstellungen, die ihn in Analogie zu dem Gelehrten und Freund Rembrandts setzen ("comme un autre Six"), cfr. hierzu J. de Cayeux 1965, p. 138.
- 412 J. Füssli 1771, p. 103.
- 413 Grundlegend ist die Monographie von W. v. Oettingen 1895. - L. Kämmerer 1897. - W. Engelmann 1857 (ed. 1969). - J. Jahn 1954. - M. Kazanowska 1961, p. 355-366.
- 414 W. v. Oettingen 1895, p. 265, Anm. 15.
- 415 Briefedition C. Steinbrucker 1919, p. 47, Nr. 51.
- 416 Zur Selbstbiographie cfr. W. v. Oettingen 1895, p. 258. Sie wurde von Chodowiecki um 1780 verfaßt, um einer Aufforderung im 7. Heft von J.G. Meusels "Miscellaneen artistischen Inhalts" (1780) zu genügen. Im 5. Heft (1780) war bereits eine knappe Selbstbiographie von ihm veröffentlicht worden.

- 7 W. v. Oettingen 1895, p. 69 und 264, Anm. 3. - B. Dörries 1943, p. 31.
- 8 M. Kaczanowska 1961, p. 355.
- 9 E.17 bezeichnet: "Rembrandt del. D. Chodowiecki Sc. Berol. 1759". Die Vorlage bei Valentiner II, 179 hat die gleichen Maße, cfr. M. Kaczanowska 1961, p. 355, Abb. 1 und 2. - E.18 "Die Landschaft nach Rembrandt" bezeichnet: "Gravé d'après le Dessin de Rembrandt par D. Chodowiecki" hat nach M. Kaczanowska 1961, p. 355, Anm. 4, eine Koninckzeichnung als mögliche Vorlage gehabt.
- 5 cfr. E.15 "Der kleine l'Hombre-Tisch" (1758), W. Engelmann 1895, p. 12, Anm. 21.
- 1 E.1 hat nach M. Kaczanowska 1961, p. 359, die Rembrandtzeichnung der "Triak-Trak-Spieler", Benesch II, Kat. 398, zum Vorbild gehabt.
- 2 W. Engelmann 1895, p. 2, Anm. 1 (aus der ungedruckten Selbstbiographie).
- 5 Hogarth charakterisierte seine Kunst in "Wilhelm Hogarths Aufzeichnungen", ed. M. Leitner, Berlin 1914, p. 12: "Ich wandte deshalb meinen Blick auf ein neues Genre, nämlich auf das Malen und Stechen moderner Lebensbilder, ein Feld, welches bisher... brach lag. Ich erkannte, daß ... die Maler im historischen Stil die Zwischenstufe vom Erhabenen zum Grotesken übersahen." p. 228: "Das ständige auf und ab der Sitten befähigte mich, neue Charaktere zu zeigen, die, weil vom jeweiligen Tage gezeichnet, auf mehr Originalität und weniger Langeweile rechnen durften als die, die wieder und wieder alten Geschichten nachgeleiert wurden." - Chodowiecki stach 1787 zwei Titelpuffer zu C.F. Breitinger, "Das Leben eines Lüderlichen, Ein moralisch-,satyrisches Gemälde nach Chodowiecki und Hogarth", Leipzig 1787. cfr. W. Engelmann 1857, No. 394, 395: "in Hogarth's Geschmack".
- H. Behrend 1964/5, p. 151: "Moses Mendelsohn sagte einmal über den Berliner Radierer Rode, er sei 'imitateur de la nature embellie' und Chodowiecki sei 'la nature'."
- E.27, 28, 32, 36, 37, 40, 41. - E.27 bezeichnet: "DChki 1764"; vgl. Rembrandts Zeichnung Benesch 373.
W. Engelmann 1895, p. 25, Anm. 37 zu E.32.
- cfr. unten p. 162. L. Kaemmerer 1897, p. 18, Abb. 23.
- W. v. Oettingen 1895, p. 145.
- ders. 1895, p. 72 (ungedruckte Selbstbiographie).
- Gersaint 1751, p. XXVIII.
- cfr. Familienszenen bei Kerzenlicht, L. Kaemmerer 1897, p. 17, Abb. 24, besonders auch die "L'Hombre-Tische" E.13 und E.22 mit den dazugehörigen Zeichnungen, z.B. W. Oettingen 1895, p. 65.

- 432 ders. 1895, p. 64.
- 433 C.L. v. Hagedorn 1762, p. 454, siehe auch ebenda p. 448, 449, 411.
- 434 Siehe etwa die Zeichnung "Das Abendessen am 6. Juli bei Pastor Boquet", D. Chodowieckis Künstlerfahrt nach Danzig im Jahre 1774, (ed. W. Franke), p. 79.
- 435 Folgende Darstellungen zum Thema "Wochenstube" sind bildlich überliefert:
1. Ölgemälde ehemals im Besitz von W. Chodowiecki, Berlin, Abb. bei L. Kämmerer 1897, p. 16.
 2. und 3. Zwei Ölgemälde auf Holz in Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie, Kat. 1931, Nr. 2006 und 2008 (Pendants).
 4. Familienszene, Ölgemälde auf Leinwand, ebenda, Kat. 1931, Nr. 491 D.
- Siehe auch W. v. Oettingen 1895, p. 265, Anm. 15.
- 436 K.-H. Janda 1957, p. 293 f. gibt eine Beschreibung des Gemäldekabinetts unter Hinzuziehung von E. 75.
- 437 Rembrandtzeichnungen zum Thema "Wochenstube":
1. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Benesch II, Nr. 404.
 2. Cambridge, Massachusetts, Fogg Museum of Art, Paul W. Sachs Coll., Benesch II, Nr. 413.
 3. Weimar, Schloßmuseum, Benesch II, Nr. 425.
 4. Paris, Sammlung F. Lugt, vormals J. Heywood Hawkins, Benesch II, Nr. 426.
- 438 cfr. Anm. 292
- 439 Zum Frankfurter Kunstmarkt siehe H.S. Hüsgen 1780. - N. v. Holst 1931, p. 34-58. - Vor allem G. Calov 1969, p. 29 mit vollständiger Literatur, p. 184 f.
- 440 A. Feulner 1932, p. 35. - G. Schönberger, in: Kunst und Kunstleben in Frankfurt a.M. Die Stadt Goethes, Frankfurt a.M. im 18. Jh. hg. H. Volcker, Frankfurt a.M. 1932, p. 289-324.
- 441 N. v. Holst 1931, p. 34-58. - U. Schmidt, Diss. Göttingen 1960.
- 442 Grundlegend ist die Monographie von L. Bamberger 1961, dort auch ältere Literatur. - E. Beutler 1949, p. 24-28.
- 443 Monographische Behandlung P.H. Brinckmanns: G. Jacob, Diss. Würzburg 1922. - E. Beutler 1949, p. 23.
- 444 C.L. v. Hagedorn 1755, p. 251-253.
- 445 E. Brochhagen 1969, p. 42/3.
- 446 Vergl. etwa die malerische Kopie nach einem Stich Ostades, bei L. Bamberger 1916, p. 76-77, Abb. 10 und 11.
- 447 cfr. G. Jacob, Diss. Würzburg 1922, Katalogteil: Radierungen.

M. Stübel 1912, p. 86. - Die Niederländersammlung Karl Theodors ist heute ein Teil des Bestandes der Alten Pinakothek München.

B. Bushart 1963, p. 176.

zu F.A. Maulpertsch cfr. unten p. 179.

Siehe etwa die Monatsbilder im Frankfurter Goethehaus, E. Beutler 1949, p. 28.

L. Bamberger 1916, p. 65 f.

K.A. Wirth in: RDK, Stichwort "Ecce Homo".

Zu den von Rembrandt benutzten Stichvorlagen cfr. C. Tümpel, Kat. Berlin 1970, Nr. 97.

L. Bamberger 1916, Verzeichnis der Werke, p. 237, Nr. 4-7, Kat. des Darmstädter Landesmuseums Nr. 349-52.

Bilder dieser Thematik und nach solchen Vorlagen gearbeitet befinden sich u.a. in Dessau, Amalienstiftung, Kat. 1913, Nr. 308, 335, 444, 478, 610, siehe unten p. 175-177.

Dessau Kat. 1913, Nr. 444, Ölgemälde a.Lw. (35x44), Nr. 610 mit gleichen Maßen auf der Rückseite bez.: "Seekatz 1758".

Rembrandtzeichnung, Stockholm, Nationalmuseum (vormals P. Crozat, Tessin), Benesch V, Nr. 936 (18,8x22,5).

Rembrandt, Emmausszene, Paris, Musée Jacquemart-André (39x42), Hofstede de Groot 1915, Nr. 147.

Monographisch bearbeitete das Werk J.G. Trautmanns: R. Bangel 1914. - Das Material erweiterte J. Dahl 1962, p. 18-20. - ders. 1963, p. 289-295. - B. Bushart 1963, p. 175-183.

G. Schönberger in: Kunst und Kunstleben in Frankfurt a.M. Die Stadt Goethes, Frankfurt a.M. im 18. Jh. hg. H. Volcker, Frankfurt a.M. 1932, p. 307. - R. Bangel 1914, p. 96.

J.W. v. Goethe, Dichtung und Wahrheit, I, 1. Buch, zit nach Goethes Werke IV, Inselverlag, p. 23.

J.G. Trautmann, Die Taufe des Mohrenkammerers, Warschau, Nationalmuseum. - F.A. Maulpertsch, Die Taufe des Mohrenkammerers, Leningrad, Eremitage. - cfr. B. Bushart 1967, p. 28.

E. Beutler 1949, Nr. 10, Öl a. Holz (64,5x49,5).

B. Bushart 1963, p. 175 ff. zu dem Salomegemälde Trautmanns im Städelschen Kunstinstitut und den stilistischen Parallelen zu C. Winck.

- 6 Kat. Dessau 1913, Nr. 572 und 591.
- 7 Kat. Augsburg 1969, Inv. Nr. 6379, p. 186. - B. Bushart 1963,
p. 180, 182.
- 8 L. Münz 1934, p. 21-40. - H. Gerson 1942, p. 317.
- 9 ders. 1934, p. 35.
- 0 K. Gerstenberg 1914, p. 374. - cfr. zu Caylus Anm. 86.
- 1 Die Radierungen waren auch ohne das Buch im Handel, cfr. Anm. 86.
- 2 Das Altertümliche ist schon ikonographisch erforderlich: es ist
eine Szene aus dem Alten Testament, die historisch-altertümliche
Kostüm und Staffage bedingte.
- 3 Grundlegend ist die Monographie A. Feulner 1920. - ders. 1922,
p. 87-92. - O.H. Förster 1936, p. 223-229. - O. Metzger 1960,
p. 211-226. - ders. 1966, p. 18-23, - ders. 1966, p. 283-308. -
ders. 1968, p. 106-123.
- 4 Handschriftliche Notizen von Oefele (Mskr. der Staatsbibliothek
München, Oefeliana V,5), zit. nach A. Feulner 1920, p. 4.
- 5 B. Bushart 1967, p. 15.
- 6 A. Feulner 1920, p. 32-33 (17. Juni 1751).
- 7 S. Heiland 1960, p. 9 erwähnt eine Münchner Kirchenordnung von
1720: "... Es sei sich im Stil an die großen Maitres der Ita-
liener zu halten, die Gott zu wahren Lob und Preis ihre Bilder
gemalt und nicht wie deutsche und holländische Maitres durch
allzustarke Nachahmung der Natur in grobe und gemeine Formen
verfallen seien."
- 8 A. Feulner 1920, p. 47 f.
- 9 Rembrandt, Der Triumph der Dalilah, Städelsches Kunstinstitut,
Inv.Nr. 1383, erworben 1905 aus der Gräfllich Schönbornschen Ga-
lerie, Wien, Kat. 1966, p. 100. - J. Zick, Kopie des Rembrandt-
gemäldes, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Kat. 1965, Nr. 2387,
stark verkleinerter Maßstab (39x50) gegenüber (236x302) Rem-
brandts Gemälde. cfr. HdGr 6(1915), Nr. 33.
- 0 Jan. Zick, Ermordung des Severus, Alte Pinakothek München, Inv.
Nr. 10 010, sign. und dat. 1754.
- 1 Dieses Kompositionsmittels als Hintergrund bediente sich Joh.
Zick auch bei Fresken, in denen dadurch die Verbindung der tafeln-
bildähnlichen Figurenszenen am Gewölberand zum Himmel des Ge-
wölbes geschaffen wird. cfr. H. Tinteln 1951, p. 178.
- 2 N. Lieb, Kunstchronik Okt. 1950, p. 198 - Kat. Augsburg 1969,
p. 209, Inv. Nr. 9820.

Für Lessing ist die Darstellung des Schreies aus Schmerz in der bildenden Kunst undenkbar, da er häßlich sei (Laokoon, Kap. II): "Man reiße dem Laokoon nur in Gedanken den Mund auf und urteile. Man lasse ihn schreien und sehe. ... nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden...".

Rembrandt, David spielt vor Saul die Harfe, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a.M., Inv.Nr. 498 (62x50). - Jan Zick, David vor Saul, Trier, Landesmuseum (67x84). Entwurf in der Sammlung v. Kühlmann. A. Feulner 1920, p. 43, 98, dat. 1752.

ders. 1920, p. 43. - H. Leber 1924, p. 165.

Jan. Zick, Die Beschneidung Christi, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Inv.Nr. 1451. Kat. Unbekannte Schätze der Kasseler Gemälde-Galerie, Kassel o.J., p. 64. - Jan Zick, Darstellung Jesu im Tempel, Mittelrhein-Museum, Koblenz, M. 1967/18.

Jan. Zick, Die Kreuzabnahme, Alte Pinakothek, München, Inv.Nr. 9669. - Jan. Zick, Die Beweinung Christi, Sammlung Reuschel, München (ehemals Sandersdorf, Schloß, Freiherr von Bassus), A. Feulner 1920, p. 99: um 1760-70. W. Reuschel, Die Sammlung Wilhelm Reuschel, München 1963, Nr. 74, p. 158-59. - Jan. Zick, Die Grablegung, Sammlung K. Rossacher, Kat. Visionen des Barock, Darmstadt 1965, Nr. 93, p. 196. Wenig variierte Fassungen des Themas bei Frh. v. Lanna, Mödling bei Wien, Schl. Maria Enzersdorf, A. Feulner 1920, p. 99: um 1760-70.

A. Feulner 1920, p. 101: Mappe mit Nachzeichnungen nach anderen Meistern des jungen Zick in Ohlstadt, Sammlung v. Kühlmann.

B. Bushart 1968, p. 293. Zick gehörte seit 1758 der Augsburger Akademie an.

C.L. v. Hagedorn 1753, Torkel-Baden 1797, p. 111.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles Poetik, übersetzt von Olof Gigon mit
Einleitung,
Reclam Nr. 2337 (1961)
- Algarotti, Fr. Lettera sopra la pittura,
Livorno, 1762
- Bamberger, L. Joh. Conr. Seekatz. Ein deutscher
Maler des 18. Jh. Sein Leben und seine
Werke,
Heidelberg 1916
- Bangel, R. Johann Georg Trautmann und seine
Zeitgenossen,
Straßburg 1914
- Bauch, K. Rembrandt. Gemälde,
Berlin 1966
- Baumecker, G. Winckelmann in seinen Dresdner
Schriften,
Berlin 1933
- Behrend, H. D. Chodowiecki, Jahrbuch der Stiftung
Preußischer Kulturbesitz 1964/5,
p. 151
- Benesch, O. Rembrandts Vermächtnis,
Belvedere Heft 28/29, Wien 1924
- Benesch, O. u.a. Beschreibender Katalog der Handzeich-
nungen in der graphischen Sammlung
Albertina IV, Die Zeichnungen der
Deutschen Schulen bis zum Beginn des
Klassizismus,
Wien 1933
- Benesch, O. Rembrandt's artistic heritage - I -
From Rembrandt to Goya,
Gazette des Beaux Arts, 33 (1948),
p. 281-300
- Benesch, O. The Drawings of Rembrandt,
6 Bde., London 1954-1957
- Beutler, E. u. Bilder aus dem Frankfurter Goethe-
Rumpf, J. museum,
Frankfurt/M. 1949
- Bialostocki, J. Bellori's 'Caravaggio' and Sandrart's
'Rembrandt',
in: Burl. Mag. XCIX, 1957, p. 274-275

- Biermann, G. Jahrhundertausstellung deutscher
Kunst von 1650 bis 1800 in Darmstadt,
Kat., 2 Bde., Leipzig, 1914
- Bock, E. Deutsche Graphik,
Berlin, 1922
- Bock zu Wülfigen Rubens in der deutschen Kunstbetrach-
tung von Sandrart bis Burckhardt,
Diss. Berlin 1943 (Mschr.)
- Bolten, G. Das Übersinnliche auf der Bühne der
Goethezeit,
Diss. Berlin 1969
- Borinski, K. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie,
Leipzig, 1924
- Brochhagen, E. Beobachtungen an den Passionsbildern
Rembrandts in München,
in: Munuscula Discipulorum. Kunst-
historische Studien, Hans Kauffmann zum
70. Geburtstag 1966,
Berlin, 1968, p. 37 ff.
- Brockes, B.H. Irdisches Vergnügen in Gott - Gedichte.
ed. A. Elschenbroich,
Stuttgart, 1966 (Reclam-Universal-
Bibliothek 2015)
- Bushart, B. Joh. Georg Trautmann, der "Meister der
Frankfurter Salome", in:
Pantheon 21, 1963, p. 175-183
- Bushart, B. Die deutsche Oelskizze des 18. Jh.
als autonomes Kunstwerk,
Münchner Jahrbuch für bildende Kunst,
F 3, 15. 1964, pp. 145/176
- Bushart, B. Bild, Vorbild, Nachbild in der Malerei
des Barock,
Stil und Überlieferung in der Kunst
des Abendlandes,
Berlin, 1967, Bd. III, pp. 149/152
- Bushart, B. Deutsche Malerei des 17. u. 18. Jahr-
hunderts,
Königstein/Ts., 1967
- Calov, G. Museen und Sammler des 19. Jh. in
Deutschland,
Museumskunde 38, 1969

- Cayeux, J. de Watelet et Rembrandt,
Bulletin de la Société de l'histoire
de l'art français 1965, p. 131-161
- Chodowiecki, D. Briefwechsel zwischen ihm und seinen
Zeitgenossen,
hrsg. von C. Steinbrucker, Bd. I,
1736-1786, Berlin, 1919
- Chodowiecki, D. Daniel Chodowieckis Künstlerfahrt
nach Danzig im Jahre 1773,
hrsg. von Willibald Franke,
Berlin, Wien, o.J.
- Chodowiecki, D. Journal gehalten auf einer Zustreyse
von Berlin nach Dresden,
Leipzig, Halle, Anno 1789
(Akademie-Verlag) Berlin 1961
- Crayen, A. Catalogue raisonné de l'oeuvre du feu
Georg Friedrich Schmidt, graveur du
roi de Prusse,
London, 1789
- Curtius, E.R. Europäische Literatur und lateinisches
Mittelalter,
Bern/München, 1963, 4. Aufl.
- Dahl, J. Der Zweibrücker J.G. Trautmann,
Zweibrücker Monatshafte 9, Heft 7,
Nov. 1962, p. 18-20
- Dahl, J. Der Maler Joh. Georg Trautmann,
Saarheimat 7 (1963), p. 289-295,
v. Okt. 1963
- Delogu, G. G.B. Castiglione, detto il Grechetto,
Bologna, 1928
- Diaz, M. siehe Padron, M.D.
- Diderot, d'Alembert Encyclopedie ou Dictionnaire Raisonné
des Sciences des Arts et des Métiers
par une Société de Gens de Lettres,
Paris 1751 ff.
- Dittrich, Chr. Carl Heinrich von Heineken's Kunst-
historische Schriften, in:
Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen
Dresden, 1965/66, p. 79 ff.

- Dockhorn, K. Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte, aus: Nachr. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, Phil.-Hist. Kl. (1949)
- Dörries, B. Deutsche Zeichnungen des 18. Jh., München, 1943
- Dohme, R. Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berliner Privatbesitz. - Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 4, 1883, p. 118
- Dürr, A. A.F. Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jh., Leipzig, 1879
- Dresdner, A. Die Entstehung der Kunst - Kritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, München 1915
- Duverger, E. Réflexions sur le commerce d'art au XVIII^e siècle, in: Stil und Überlieferung, Bd. III, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin, 1967, p. 65-88
- Eberlein, K. Die deutsche Literaturgeschichte der Kunst im 18. Jhr, Rastatt, 1916
- Ebert, H. Kriegsverluste der Dresdener Gemädegalerie. Vernichtete und vermißte Werke, Dresden, 1963
- Eisenstadt, M. Watteaus Fêtes galantes und ihre Ursprünge, Berlin, 1930
- Emmens, J.A. Rembrandt en de regels van de Kunst, Utrecht, 1968
- Engelmann, W. Daniel Chodowiecki, Sämtliche Kupferstiche, Leipzig, 1857
- Feulner, A. Christian Wink (1738-1797) Der Ausgang der kirchl. Rokokomalerei in Südbayern, München, 1912
- Feulner, A. Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jh., München, 1920

- Feulner, A. Januarius Zicks Frühwerke, in:
Städel-Jahrbuch, Bd. I, 1922, S. 87-92
- Feulner, A. Handbuch für Kunstwissenschaft:
Skulptur und Malerei des 18. Jh. in
Deutschland,
Wildpark-Potsdam, 1929
- Feulner, A. Der junge Goethe und die Frankfurter
Kunst. Freies deutsches Hochstift,
Festgabe zum Goethejahr 1932,
ed. E. Beutler, Halle, 1932
- Floerke, H. Studien zur niederländischen Kunst-
und Kulturgeschichte. Die Formen des
Kunsthandels, das Atelier und die
Sammler in den Niederlanden vom
15.-18. Jh.,
München, 1905 (erweiterte Diss.)
- Förster, O.H. Januarius Zick,
in: Pantheon, Bd. XVIII/1936,
S. 223-229
- Füssli, J.C. Raisonniendes Verzeichnis der vor-
nehmsten Kupferstecher und ihrer
Werke;
1771
- Gersaint, E.Fr. Catalogue raisonné de toutes les
estampes qui forment l'oeuvre de
Rembrandt et ceux de ses principaux
imitateurs,
Paris, 1751
- Gerstenberg, K. J.G. Trautmann und Breenbergh -
Monatshefte für Kunstwissenschaft 7,
1914
- Gerson, H. Ausbreitung und Nachwirkung der hol-
ländischen Malerei des 17. Jh.,
Haarlem, 1942
- Gerson, K. Philips Koninck,
Berlin, 1936
- Geyser Geschichte der Malerei in Leipzig,
Leipzig, 1858
- Groth, J.G. Verzeichniss der Gemälde in der Her-
zoglichen Gallerie zu Schwerin 1792
- Gwinner, Ph. F. Kunst und Künstler in Frankfurt am
Main,
Frankfurt am Main, 1862
- Haak, B. Rembrandt. Sein Leben, sein Werk,
seine Zeit,
Köln, 1969

- Hagedorn, Chr.L.v. Lettre à un Amateur de la Peinture
avec des éclaircissements historiques
sur un cabinet et les auteurs des
tableaux qui le composent,
Dresden, 1755
- Hagedorn, Chr.L.v. Betrachtungen über die Malerey,
Dresden, 1762
- Hagedorn, Fr. v. Poetische Werke,
ed. J.J. Eschenburg,
Hamburg, 1825
- Haller, A.v. Die Alpen - Gedichte,
ed. A. Elschenbroich,
Stuttgart, 1965
(Reclam Universalbibliothek 8963/64)
- Handrick, W. Geschichte der sächsischen Kunstaka-
demien Dresden und Leipzig und ihre
Unterrichtspraxis,
Diss. Leipzig, 1956
- Heiland, S.,
Lüdecke, H. Rembrandt und die Nachwelt,
Leipzig (1960)
- Heineken, C.H. v. Nachrichten von Künstlern und Kunst-
sachen 1., 2.
Leipzig, 1768 und 1769
- Heineken, C.H. v. Neue Nachrichten von Künstlern und
Kunstsachen. I.
Dresden-Leipzig, 1786
- Hofstede de Groot Beschreibendes und Kritisches
Verzeichnis der Werke der Holländischen
Maler des 17. Jh., Bd. 3,
Ostade, Esslingen, 1910
- Hofstede de Groot Beschreibendes und Kritisches
Verzeichnis der Werke der Holländischen
Maler des 17. Jh., 6, Rembrandt,
Esslingen, 1915
- Holst, N. v. Zur Geschichte der Malerei in Frank-
furt am Main, in:
Alt-Frankfurt, 3. Jg., Nr. 511, Nov.
1930, p. 15 1/2
- Holst, N. v. Die Frankfurter Kunstkabinette des
18. Jh., in:
Alt-Frankfurt, 3. Jg., Nr. 5, Mai 1930
- Holst, N. v. Frankfurter Kunstammer des 18. Jh.,
ihre Eigenart und ihre Bestände, in:
Repertorium für Kunstwissenschaft 52,
1931, p. 34-58

- Holst, N. v. Frankfurt zu Goethes Jugendzeit.
Dichtung und Wahrheit in Bildern,
Ausst. Bad Homburg, 1932
- Holst, N. v. Künstler, Sammler, Publikum. Ein
Buch für Kunst- und Museumsfreunde,
Darmstadt, 1960
- Honey, W.B. A porcellain tankard painted by
C.W.E. Dietrich, in:
Burl. Mag. LIX. 1931, p. 59-60
- Hüsgen, H.S. Nachrichten von Künstlern und Kunst-
sachen,
Frankfurt, 1780
- Hüsgen, H.S. Artistisches Magazin,
Frankfurt, 1790
- Jačob, Gustav Philipp H. Brinckmann,
Diss., Würzburg, 1922
- Jacoby, L.D. Chodowieckis Werke,
Berlin, 1808
- Jacoby, L.D. Schmidts Werke, oder beschreibendes
Verzeichnis sämmtl. Kupferst. u.Rad.,
Berlin, 1815
(Berichtig. u.Nachträge von J.F. Linck,
in: Dt. Kunstblatt, 2 (1851) 37f.,
44-46.)
- Jahn, J. Daniel Chodowiecki und die künstlerische
Entdeckung des Berliner bürgerlichen
Alltags,
Veröffentlichung der Deutschen Akademie
der Künstler, 1954, Bd. 1
- Janda, K.H. Daniel Chodowiecki als Sammler, in:
FS Joh. Jahn, 1957, pp. 293/298
- Janson, H.W. Apes and Ape Love in the Middle Ages
and the Renaissance,
London, The Warburg Institute, 1952
- Kaczanowska, M. Reminiszenije sztuki Rembrandta w twórczości
Daniela Chodowieckiego. in:
Biuletyn historii sztuki 23 (1961),
p. 355
- Kammerer, F. Zur Geschichte des Landschaftsgefühls
im frühen 18. Jh.,
Berlin, 1909
- Kaemmerer, L. Chodowiecki,
Bielefeld/Leipzig, 1897
- Keutner, H. Rembrandts Hundertguldenblatt,
Diss. Köln, 1949, Mschr.

- Koch, G.Fr. Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jh.
Berlin, 1967
- Kurth, W. Berliner Zeichner,
Berlin, 1941
- Lanckoronska, M. u. Die deutsche Buchillustration des
Oehler, R. Spätbarock und Rokoko, 3 Bde.
1932-1934
- Leber, H. Rembrandts Einfluß auf die deutsche
Malerei des Barock und Rokoko,
Diss. Köln (Brinckmann), 1924
- Le Blanc Lettre sur l'exposition des ouvrages
de peinture, sculpture etc. de l'année
1747 et en général sur l'utilité de
ces sortes d'exposition,
- Le Blanc, C. Catalogue de l'oeuvre de Jean Georges
Wille graveur,
Leipzig, 1847
- Lee, R. W. Ut pictura poesis. The humanistic
theory of painting,
New York, 1967
- Lehmann, E.H. Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutsch-
land,
Leipzig, 1932
- Levey, M. Some Paintings by Dietrich for J.G. Wille.
Gazette des Beaux Arts 51, 1958, p. 38 ff.
- Linck, J.F. Monographie der von dem vormals K.Poln.
und Churfuerstlichen Saechs. Hofmaler
u. Prof. etc. C.W.E. Dietrich radierten,
geschabten und in Holz geschnittenen
malerischen Vorstellungen.
Nebst einem Abrisse der Lebensgeschichte
d. Künstlers,
Berlin, 1846
- Lugt, Fr. Musée du Louvre. Inventaire général des
Dessins des écoles du Nord. Bd. III:
Rembrandt et ses élèves,
Paris, 1933
- Marcelin, P. Les peintres et le Public en France
du XVIII^e siècle,
Mélanges Bertheaux, Paris, 1924, P. 205

- Mariette, P.J. Abcedario...
ed. P. de Chennevières - A. de
Montaiglon,
Paris, 1853-1854
- May, G. Diderot devant la magie de Rembrandt, in:
Publications of the Modern Language
Association of America, Sept. 1959
- Mengs, A.R. Opere di Antonio Raffaele Mengs, primo
pittore del re cattolico Carlo III.,
publicate del cavaliere D. Giuseppe
Nicola d'Azara e in questa edizione Corrette
ed aumentate dall' avvocato Carlo Fea.,
2 Bde.,
Roma, 1787
- Mengs, A.R. Sämtliche hinterlassenen Schriften...
ed. G. Schilling, 2 Bde.,
Bonn, 1843-44
- Menz, H. Die Dresdener Gemäldegalerie,
München, Zürich, 1962
- Menzhausen, J. Zum Werk des Hofmalers C.W.E. Dietrich
Kunstmuseen der DDR, 1960
- Metzger, O. Arbeiten von Januarius Zick für ober-
schwäbische Klosterkirchen im Mittelrhein-
Museum Koblenz, in:
Zeitschrift für Kunstgesch., Bd. 23,
1960, S. 211-226
- Metzger, O. Die Darstellung der Kreuzigung bei
Januarius Zick, in:
Neusser Jahrbuch, 1966, S. 18-23
- Metzger, O. Neue Forschungen zum Werk von Januarius
Zick, in:
Wallraf-Richartz Jahrbuch XXVIII, 1966,
S. 283-308
- Metzger, O. Die Bilder von Januarius Zick im Suermondt-
Museum,
Aachener Kunstblätter, 35 (1968), 106-123
- Meusel, J.G. Miscellaneen artistischen Inhalts, Bd.3-5,
Erfurth, 1780
- Müller, H. Die Königliche Akademie der Künste zu
Berlin 1696-1896,
Berlin, 1896

- Münz, L. Die Kunst Rembrandts und Goethes Sehen,
Leipzig, 1934
- Münz, L. Goethes Zeichnungen und Radierungen,
Wien, 1949
- Münz, L. Rembrandt's Etchings
Reproductions of the whole original
etched Work,
London, 1952
- Neumann, C. Rembrandt,
Leipzig, 1905
- Nicolai, F. Beschreibung der königl. Residenzstädte
Berlin und Potsdam und aller daselbst
befindlicher Merkwürdigkeiten, 3 Bde.,
3. Aufl.,
Berlin, 1786
- Oesterreich, M. Beschreibung der Gemälde des Cabinets
J.G. Eimbkes in Berlin,
Berlin, 1761
- Padron, M.D. Un obra de C.W.E. Dietrich, identificada,
in:
Archivo Espanol de Arte 28 (1965),
p. 125-26
- de Piles, R. Abregé de la Vie des Peintres,
Paris, 1699
- de Piles, R. Cours de la Peinture par Principes,
composé par Mr. de Piles,
Paris, 1708
- de Piles, R. Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen.
Aus dem Französischen des Hrn. Roger
de Piles Übersetzt,
Leipzig, 1760
- Poensgen, G. Die Bildergalerie Friedrichs des Großen
und v.d. Werff,
Jahrbuch f. Kunstwiss., 1930, p. 176-188
- Panofsky, E. Idea,
Berlin, 1960, 2. Aufl.
- Posse, H. Die staatl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Vollst. beschreibendes Verzeichnis der
älteren Gemälde,
Dresden, 1929

- Rapp, A. Das Bilderkabinett des Konditormeisters, o.O., 1942
- Rave, P.O. Die holländernde Mode in der Vaterstadt des jungen Goethe, N.F. d. Jb.d.Goethe-Gesellschaft 12 (1950), Weimar (1951), p. 18-21
- Schade, W. Wiedergaben eines verschollenen niederländischen Gemäldes, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden, 1959, p. 85 ff.
- Schlie, F. Der Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg und der Maler C.W.E. Dietrichy, in: Rep. f.K.wiss. IX, 1886, S. 21
- Schmidt, O.E. Minister Graf Brühl und C.H. v. Heineken. Briefe und Akten, Charakteristica und Darstellungen zur sächsischen Geschichte (1733-1763), Leipzig/Berlin 1921 (Schriften der Sächsischen Kommission für Geschichte 25)
- Schmidt, U. Die privaten Kunstsammlungen in Frankfurt a.M. von ihren Anfängen bis zur Ausbildung der reinen Kunstsammlung, Diss. Göttingen, 1960, Mschr.
- Schöne, W. Über das Licht in der Malerei, Berlin, 1954
- Schorn, O.v. Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte des 18. Jh. Aus den Papieren von Ludwig v. Schorn, mitgeteilt von O.v.Schorn, in: Deutsches Kunstblatt VII, 1856, p. 31/34, 37/40, 47/50, 54/57, 68/70.
- Schulze, Fr. Adam Friedrich Oeser. Der Vorläufer des Klassizismus, Leipzig (1943)
- Schultze, W. Heinrich von Büнау, ein kursächsischer Staatsmann, Gelehrter u. Mäzen, Diss., Leipzig, 1932
- Schultze, W. Adam Friedrich Oeser und Dresden, Archiv f. Kulturgeschichte 35, 1953, pp. 223/229
- Schultze, W. Die Brüder Hagedorn, Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 41, 1959, pp. 90-99

- Slive, S. Rembrandt and his critics, 1630-1730, The Hague, 1953
- Stein, K.H.v. Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart, 1886
- Stübel, M. Christian Ludwig v. Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jh., Leipzig, 1912
- Stübel, M. Chodowiecki in Dresden und Leipzig, Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. Nov. 1773
- Stübel, M. Dresdener Sammler des 18. Jh., in: Das Sammlerkabinett 3 (10) 1924/25, p. 1-6
- Sulzer, J.G. Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 6 Bde., 2. Aufl., Leipzig, 1792-94
- Sutter, M. Die kunsttheoretischen Begriffe des Malerphilosophen Anton Raphael Mengs, Diss. München, 1968
- Teyssèdre, B. Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV, Paris, 1957
- Tintelnott, H. Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München, 1951
- Tischbein, W. Aus meinem Leben, hrsg. von L. Brieger, Berlin, 1922
- Torkel-Baden Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn, ed. Torkel-Baden, Leipzig, 1797
- Tümpel, Chr. Katalog: Rembrandt legt die Bibel aus, Berlin, 1970
- Uffenbach, Z. Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und England, Bd. III, Ulm, 1753
- Valentiner, W.R. Aus Rembrandts Häuslichkeit, Jahrbuch für Kunstwissenschaft, I, 1923
- Valentiner, W.R. Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen. 2 Bde., Stuttgart, 1925 und 1934 (Klassiker der Kunst, Bd. XXXI und XXXII)

- Voelcker, H. Die Stadt Goethes. Frankfurt im 18. Jh.
(Sammelband)
Frankfurt, 1932
- Waetzoldt, W. Deutsche Kunsthistoriker, 2 Bde.
Leipzig, 1921
- Wessely, J.E. G.F. Schmidt. Verzeichnis seiner Stiche
und Radierungen,
Hamburg, 1887
- Wiessner, M. Die Dresdener Akademie bis zum Tode Hage-
dorns,
1864
- Wildenstein, G. Le goût pour la peinture dans le cercle
de la bourgeoisie parisienne autour
de 1700, in:
Gazette des Beaux Arts, 48, 1956, p. 113-
194
- Wille, J.G. Journal, 2 Bde.
ed. Duplessis, Paris, 1857
- Winckelmann, J.J. Briefe,
ed. H. Diepolder-W.Rehm, 4 Bde.,
Berlin, 1952-1957
- Winckelmann, J.J. Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe,
ed. W. Rehm-H.Sichter mann,
Berlin, 1968
- Zimmermann, E. Meißner Porzellan,
Leipzig, 1926
- Zmijewska, H. La critique des Salons en France avant
Diderot,
Gazette des Beaux Arts, LXXVI, 1970
- Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste,
Leipzig 1757-1765
- Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste,
1765-1781
- Hatfield, H.C. Winckelmann and his German critics
1755-1781
New York, 1953
- Justi, C. Winckelmann und seine Zeitgenossen.
3 Bde. 5. Aufl. 1954
- Kreuchauff, H. Historische Erklärung der Gemählde,
welche H. Gottfried Winkler in Leipzig
gesammelt hat.
Leipzig 1768
- Kreuzer, J. Studien zu Winckelmanns Aesthetik.
Berlin, 1958

Liste der Abbildungen

1. C.W.E. Dietrich, Heilung der Kranken, nach Rembrandts Hundertguldenblatt. Lavierte Federzeichnung, Dresden, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch Ca. 49i, fol. 22. Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Pfauder).
2. Rembrandt, La petite Tombe. Radierung, B. 67.
3. Rembrandt, Das Hundertguldenblatt. Radierung, B. 74.
4. C.W.E. Dietrich, Die große Krankenheilung. Radierung, L. 21. Foto: Kunstsammlungen der Veste Coburg, Neg.Nr. 6085.
5. nach C.W.E. Dietrich, Krankenheilung. - Reproduktionsstich des G. Flapart nach dem Gemälde der Sammlung Basan, Paris. Foto: Bibliotheca Hertziana, Rom (Bauknecht).
6. C.W.E. Dietrich, Erweckung des Lazarus. Radierung, L.19. Foto: Kunstsammlungen der Veste Coburg, Neg.Nr. 7817.
7. Rembrandt, Erweckung des Lazarus. Radierung, B.72.
8. Rembrandt, Erweckung des Lazarus. Radierung, B.73.
9. C.W.E. Dietrich, Erweckung des Lazarus, 1742. Lwd., 88 x 77 cm. Ehem. Dresden, Gemäldegalerie. Foto aus: L. Münz 1934, Taf. 9, Abb. 34.
10. C.W.E. Dietrich, Erweckung des Lazarus. Lavierte Federzeichnung. Kupferstichkabinett Dresden, Skizzenbuch Ca 49i. Foto aus: L. Münz 1934, Taf. 9, Abb. 36.
11. C.W.E. Dietrich, Erweckung des Lazarus, 1757. Lavierte Federzeichnung, Dresden, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch Ca 49i, fol. 24. Foto: Staatliche Kunstsammlungen (Pfauder)

12. C.W.E. Dietrich, Erweckung des Lazarus, 1757. Lwd.
0,85 x 1,04 m. Dresden, Gemäldegalerie. Foto: Deutsche
Fotothek Dresden, Nr. 126524.
13. C.W.E. Dietrich, Anbetung der Hirten, 1738. Holz
45 x 64 cm. Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München.
Foto: Museum.
14. Rembrandt, Anbetung der Hirten. Radierung, B.45.
15. C.W.E. Dietrich, Anbetung der Hirten. Radierung, L.9.
Foto: Kunstsammlungen der Veste Coburg. Neg.Nr. 6083
16. C.W.E. Dietrich, Anbetung der Hirten. Parma, Galleria
d'Arte. Foto: Ed. Variati, Parma, 175.
17. Rembrandt, Anbetung der Hirten. Lwd., 65,5 x 55 cm.
London, National Gallery. Foto aus: K. Bauch 1966, Taf.
78.
18. Schule des P.P. Rubens, Kopie nach P.P. Rubens, Anbetung
der Hirten (Original in Avignon). Eiche 41 x 56,5 cm.
Dresden, Gemäldegalerie. Foto: Deutsche Fotothek Dresden,
Nr. 131568.
19. C.W.E. Dietrich, Anbetung der Hirten, vor 1754. Lwd.
87 x 128 cm. Dresden, Gemäldegalerie. Foto: Dt. Photothek
Dresden (Möbius), Nr. 126519
20. C.W.E. Dietrich, Verkündigung an die Hirten, vor 1754.
Lwd. 82 x 129 cm. Dresden, Gemäldegalerie. Foto: Dt.
Fotothek Dresden (Möbius), Nr. 126521
21. Correggio, "La notte". Dresden, Gemäldegalerie. Foto:
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Fotoabteilung
(Pfauder).

22. C.W.E. Dietrich, Darbringung im Tempel. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch Ca 48, unten links bez. Eckoudt. Kopie nach Eeckhouts Gemälde gleichen Themas in Dresden. Foto: Atelier Foto Zorn, Dresden.
23. G.v.d. Eeckhout, Darbringung im Tempel. Lwd. 0,675 x 0,84 m. Dresden, Gemäldegalerie. Foto: Deutsche Fotothek, Dresden (Möbius), Nr. 125709.
24. C.W.E. Dietrich, Darbringung im Tempel, 1740. Buchenholz, 0,50 x 0,845 m. Dresden, Gemäldegalerie. Foto: Dt. Fotothek Dresden (Kramer), Nr. 131218.
25. nach C.W.E. Dietrich, Darbringung im Tempel. Reproduktionsstich des G.F. Schmidt nach Dietrichs Gemälde in der Sammlung Caesar, Berlin (J. 167). Foto: W. Steinkopf (Berlin).
26. C.W.E. Dietrich, Darbringung im Tempel, 1738. Lwd.; 38 x 55 cm. Dresden, Gemäldegalerie. 1945 vermißt. Foto: Bruckmann, München.
27. Rembrandt, Darbringung im Tempel, Radierung, B.49.
28. C.W.E. Dietrich, Zacharias und der Engel. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch Ca 49m, fol. 52v. Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Pfauder).
29. Rembrandt, Zacharias und der Engel. Federzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett, C 1320. Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Fotoabteilung (Pfauder).
30. C.W.E. Dietrich, Befreiung Petri. Handzeichnung. Dresden Kupferstichkabinett, Ca 49m, fol. 60r. Kopie nach dem Stich des Comte de Caylus nach einer Zeichnung im Städel, Frankfurt/M, Bartsch App. 34, Gersaint 391, Benesch III, Kat.Nr. 616. Foto: Staatliches Kunstsammlungen Dresden, Fotoabteilung (Pfauder).

31. Rembrandt, Befreiung Petri, Federzeichnung. Frankfurt/M. Städel, Inv.Nr. 858 (Benesch III, Kat.Nr.616).
32. C.W.E. Dietrich, Jakobs Traum von der Himmelsleiter. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett, Ca 49m, fol. 59v. Kopie nach Rembrandts Zeichnung im Louvre, Benesch III, 557, Faksimile des Caylus. Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Fotoabteilung (Pfauder).
- 32a. Rembrandt, Jakobs Traum. Federzeichnung, Paris, Louvre. Foto: aus Benesch III, 557.
33. C.W.E. Dietrich, Joseph deutet im Gefängnis die Träume des Bäckers und des Mundschenken. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett, Ca 49m, fol. 60v. Kopie nach der Reproduktion des Grafen von Caylus nach "Rembrandts" (Eeckhouts) Zeichnung im Louvre, Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Fotoabteilung (Pfauder).
34. G.v.d. Eeckhout, Joseph deutet im Gefängnis die Träume des Bäckers und des Mundschenken. Handzeichnung. Paris, Louvre. Foto aus: Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord, III Rembrandt (1933), Taf. 66, Nr. 1222.
35. C.W.E. Dietrich, Joseph verteilt Korn an seine Brüder. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett. Ca 49m, fol. 61r. Kopie nach der Reproduktion des Grafen von Caylus nach "Rembrandts" (Eeckhouts) lavierter Federzeichnung im Louvre. Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fotoabteilung (Pfauder).
36. G.v.d. Eeckhout, Joseph verteilt Korn an seine Brüder. Handzeichnung. Paris, Louvre. Foto aus: Musée du Louvre, Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord, III Rembrandt (1933), Nr. 1224, Taf. 67.
37. C.W.E. Dietrich, David nimmt Abschied von Jonathan. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett. Ca 48. Foto: Atelier Foto Zorn, Dresden.

38. G.v.d. Eeckhout, Daniel nimmt Abschied von Jonathan. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett. C 1473. Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Pfauder).
39. C.W.E. Dietrich, Der barmherzige Samariter, 1741. Handzeichnung. Dresden Kupferstichkabinett. Ca 49i, Fol. 28. Foto: Staatliche Kunstsammlungen, Fotoabteilung (Pfauder).
- 39a Jan van de Velde, Der barmherzige Samariter. Radierung. Foto aus: L. Münz 1956 II, S. 94.
40. C.W.E. Dietrich, Ruhe auf der Flucht. 1732. Pinselzeichnung. Wien, Albertina, Inv.Nr. 3963. Nach Nr. 41 mit kompositionellen Veränderungen. Foto aus: A. Stix, Die Zeichnungen der deutschen Schulen, Katalog der Handzeichnungen in der ... Albertina, Wien 1933, Taf. 251, Nr. 1307.
41. F. Bol (früher Rembrandt), Ruhe auf der Flucht. Radierung. (Münz 1952, 337/IV). Foto aus: Münz 1952.
42. C.W.E. Dietrich, Ruhe auf der Flucht. Buchenholz, 0,215 x 0,145 m. Dresden, Gemäldegalerie, Kriegsverlust. Foto: Dt. Fotothek Dresden Nr. 211697/18. München, Fotothek Nr. 112824.
43. C.W.E. Dietrich, Darbringung im Tempel, 1757. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch Ca 49i, fol. 18. Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Fotoabteilung (Pfauder).
44. Rembrandt, Tod der Maria, 1639. Radierung, B.99.
45. dass. seitenverkehrt.

46. C.W.E. Dietrich, Das Opfer Abrahams. Lwd., 64,5 x 51,6 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1737.
47. Rembrandt, Abraham und Isaak vor der Opferung, 1645. Radierung, B.34.
48. C.W.E. Dietrich, Das Opfer Abrahams, 1732. Lwd., 72 x 60 cm. Koblenz, Mittelrhein Museum. Foto: Herbert Gauls, Koblenz.
49. C.W.E. Dietrich, Berufung des Matthäus. Lwd., 45 x 64 cm. München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen. Kopie nach dem Gemälde gleichen Themas von S. Koninck in Berlin (Nr. 822). Foto: Museum.
50. C.W.E. Dietrich, Bildnis eines alten Mannes. Holz, 22 x 18 cm. München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen. Kopie nach Rembrandt, Bildnis des Vaters, 1630. Innsbruck, Mus. Ferdinandeum. Foto: Museum.
51. C.W.E. Dietrich, Hirtinnen und Herden am Steinrunddenkmal, 1751. Lwd., 54,5 x 72,5 cm. Dresden Gemäldegalerie. Foto: Dt. Fotothek Dresden (Ludwig) (131222). Gegenstück zu Nr. 52.
52. C.W.E. Dietrich, Hirtinnen und Herden, 1751. Lwd., 54,5 x 73 cm. Dresden, Gemäldegalerie. Foto: Dt. Fotothek Dresden (Ludwig) (131223). Gegenstück zu Nr. 51.
53. L. de Boullogne, Diana und Aktäon. Rötzelzeichnung. Paris, Louvre. Foto aus: Musée du Louvre, Inventaire général des dessins, Ecole française, II, Taf. 69, Nr. 1456.
54. P. Aveline, Raub der Europa. Stich (Dacier/Vuaflart 109).

55. A.F. Oeser, Beschneidung Christi, 1756. Radierung. Foto: Kunstsammlungen der Veste Coburg, Nr. 7815.
56. A.F. Oeser, Die Hexe von Endor. Radierung. Foto: Kunstsammlungen der Veste Coburg, Nr. 7816.
57. A.F. Oeser, Der Engel verläßt die Familie des Tobias. Vorzeichnung zur Radierung. Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Graphische Sammlung. Nach Rembrandts Radierung gleichen Themas, B.43. Foto aus: S. Heiland, H. Lüdecke 1960, Taf. 33.
58. G.F. Schmidt, Verspottung des Tobias, 1773, J.177. Reproduktionsstich nach B. Fabritius ("Rembrandt"). Foto: W. Steinkopf, Berlin.
59. B. Fabritius, Der alte Tobias. Lwd., 64 x 70 cm. Innsbruck, Museum Ferdinanderum. Foto aus: F. Roh, Holländische Malerei, Jena 1921, Abb. 100.
60. F. Bol (?), früher Rembrandt. Greis. Um 1640. B.259. Münz 332.
61. G.F. Schmidt, Gelehrter. Vollendete Platte B 259 (III) nach einer Zeichnung des Nic. Blaise Lesueur (Wessely 145/III). Foto: W. Steinkopf, Berlin.
62. G.F. Schmidt, Die Judenbraut, 1969. Reproduktion nach Rembrandts Gemälde, damals Slg. Kamecke, Berlin (J.128). Foto: W. Steinkopf, Berlin.
63. Rembrandt (?), Die Judenbraut. Verschollen, zuletzt Slg. Graf Lanckoronski, Wien, ehem. Slg. Kamecke, Berlin . Foto aus: K. Bauch 1966, Taf. 265.
64. G.F. Schmidt, Erweckung der Tochter des Jairus, 1767 (J.165). Foto: W. Steinkopf, Berlin.

65. G.v.d.Eeckhout, Erweckung der Tochter des Jairus. Ehem. Sammlung Caesar, Berlin. Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. 1804 als "Rembrandt" erworben. Foto: W. Steinkopf, Berlin.
66. Rembrandt, Selbstbildnis mit Hut am Fenster, 1648. Radierung, B.22,I. Foto: W. Steinkopf, Berlin.
67. G.F. Schmidt, Selbstbildnis mit Barett, 1753. Radierung, J.134. Foto aus: Edwin Redslob, Berliner Portrait-Galerie, Berlin 1965, Titelbild.
68. G.F. Schmidt, Selbstbildnis mit Spinne, 1758. Radierung, J.141. Foto: W. Steinkopf, Berlin.
69. Rembrandt, Jan Uijtenbogaert, gen. "Der Goldwäger", 1639. B.281.
70. D. Chodowiecki, Gesellschaft im Berliner Tiergarten, 1768. Leipzig, Museum der bildenden Künste. Foto: Kunsth. Inst. der Freien Universität Berlin.
71. nach J.A. Watteau, La Perspective, gest. von Crépy (Dacier/Vuaflart 172). Foto: (H. Adaut) Service photographique Musées des Arts Décoratifs, Louvre.
72. D. Chodowiecki, Die Spielpartie, 1754. Berlin, Märkisches Museum. Foto: Kunsth. Inst. d.Freien Universität Berlin.
73. D. Chodowiecki, Die Abendgesellschaft bei Pastor Bocquet. Reiseskizzenbuch 1773. Foto aus: D. Chodowieckis Künstlerfahrt nach Danzig, ed. 1937, Nr. 72.
74. D. Chodowiecki, Landschaft bei Mondschein. Radierung. E.18,I. Foto: W. Steinkopf, Berlin.

75. D. Chodowiecki, Landschaft bei Morgengrauen. Radierung. E.18,II. Foto: W. Steinkopf, Berlin.
76. D. Chodowiecki, Le Passe Dix. Radierung. E.1. Foto: W. Steinkopf, Berlin.
77. Rembrandt, Der Trick-Track-Spieler. Federzeichnung. Benesch 398.
78. D. Chodowiecki, Die Bettlerin, 1764. Radierung (Ausschnitt) E.27. Foto aus: M. Kaszanowska, 1961, S. 363, Abb. 12.
79. Rembrandt, Die Bettlerin. Handzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett (Benesch 373), seitenverkehrter Ausschnitt. Foto aus: M. Kaczanowska 1961, S. 363, Abb. 13.
80. D. Chodowiecki, Morgengesellschaft. Berlin, Märkisches Museum. Foto: Marburg.
81. Rembrandt, Häusliche Szene. Handzeichnung. Kopenhagen, Kobberstiksamling. Foto aus: Benesch V, fig. 1379, Kat. 1156
82. D. Chodowiecki, Studie zu einem Gesellschaftsbild. Handzeichnung. Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 6461. Foto aus: W. v.Oettingen 1895, Abb. S. 145.
83. D. Chodowiecki, Damen am Fenster. Radierung. E.23,III. Foto aus: Auktionskat. Ernst Henrici LVIII, Berlin 1920, Taf. 30.
- 83a. D. Chodowiecki, Drei Damen am Fenster. Radierung. E.35. Foto aus: J. Jahn 1954, Abb. S. 36.
84. D. Chodowiecki, Familienszene. Lwd., 24 x 31 cm. Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Foto: Museum.

85. D. Chodowiecki, Wochenstube. Kiefernholz, 30 x 24 cm. Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Gegenstück zu Nr. 86. Foto: W. Steinkopf, Berlin.
86. D. Chodowiecki, Wochenstube. Kiefernholz, 30 x 24 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Gegenstück zu Nr. 85. Foto: W. Steinkopf, Berlin.
87. Rembrandt, Saskia im Zimmer ruhend. Lavierte Federzeichnung, gehöht. Paris, Institut Neederlands, Coll. F. Lugt. Foto aus: Benesch II, Fig. 480, Kat. 426.
88. D. Chodowiecki, Der große Hombre Tisch. Radierung. E.22,II. Foto: Kunsthist. Institut der Freien Universität Berlin.
89. J.C. Seekatz, Kesselflickerfamilie. Lwd., 28 x 34 cm. Frankfurt/M, Freies Deutsches Hochstift, Goethemuseum. Foto: Museum.
90. J.C. Seekatz, Räuberlager in klassischer Ruine. Holz, 47 x 60 cm. Frankfurt/M., Freies Deutsches Hochstift, Goethemuseum. Foto: Museum.
91. J.C. Seekatz, Ecce Homo. Holz, 47 x 57 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Foto: Museum, Neg.Nr. 3869.
92. Rembrandt, Ecce Homo. Radierung. B.77.
93. Rembrandt, Ecce Homo. Radierung. B.76.
94. J.C. Seekatz, Kreuzigung. Holz, 47 x 57 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Foto: Museum, Neg.Nr. 4738.
95. J.C. Seekatz, Petri Verleugnung. Holz, 47 x 57 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Foto: Museum, Neg.Nr. 4737.

96. J.C. Seekatz, Zwölfjähriger Jesus im Tempel. Holz, 38 x 44 cm. Sign.u.dat. 1758. Dessau, Museum. Foto: PGH "Die Camera" Dessau IV 5/18.
97. Rembrandt, Zwölfjähriger Jesus im Tempel. Handzeichnung. Stockholm, Nationalmuseum, ehem. Sammlung Crozat, Paris. Foto aus: Benesch V, Fig. 1147, Kat. 936.
98. Rembrandt, Zwölfjähriger Jesus im Tempel. Radierung. B.64.
99. Rembrandt, Zwölfjähriger Jesus im Tempel. Radierung. B.65.
100. J.C. Seekatz, Christus und die Jünger von Emmaus. Lwd., 35 x 44 cm, Dessau, Museum. Foto: PGH "Die Camera" Dessau, IV/5/18.
101. Rembrandt, Christus und die Jünger von Emmaus. Radierung. B.87.
102. Rembrandt, Christus und die Jünger von Emmaus. Radierung. B.88.
103. J.G. Trautmann, Taufe des Kämmerers. Lwd., 136 x 106 cm. Warschau, Nationalmuseum. Foto aus: B. Bushart, Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Königstein/Ts. 1967, Abb. S. 55.
104. J.G. Trautmann, Der Engel verläßt die Familie des Tobias. Holz, 64,5 x 49,5 cm. Frankfurt/M., Freies Deutsches Hochstift, Goethemuseum. Foto: Museum.
105. Rembrandt, Der Engel verläßt die Familie des Tobias. B.43.
106. J.G. Trautmann, Verstoßung der Hagar. Dessau, Museum. Foto: PGH "Die Camera", Dessau, IV/5/18.

107. J.G. Trautmann, Heilung des Tobias. Dessau, Museum. Foto: PGH "Die Camera" Dessau, IV/5/18.
108. J.G. Trautmann, Auferweckung des Lazarus. Radierung. Foto: Freies Deutsches Hochstift, Goethemuseum, Frankfurt/M.
109. J.G. Grautmann, Auferweckung des Lazarus. Lwd., Frankfurt/M., Freies Deutsches Hochstift, Goethemuseum. Foto: Museum.
110. Rembrandt, Auferweckung des Lazarus, 1630. Holz, 93,5 x 81 cm. Los Angeles, Slg. Ahmanson. Foto aus: K. Bauch 1966, Taf. 51.
111. J.G. Trautmann, Josephs Getreideverkauf. Lwd., 224 x 134 cm. Frankfurt/M., Freies Deutsches Hochstift, Goethemuseum. Foto: Frankfurter Goethemuseum.
112. J.d Bisschop, Josephs Getreideverkauf. Kupferstich nach B. Breenberghs Gemälde (1644) in Dresden. (Holstein 1, W1) Foto aus: K. Gerstenberg 1914, Taf. 81, Abb. 1.
113. Comte de Caylus, Joseph verteilt Getreide an seine Brüder. Faksimilestich nach "Rembrandts" (Eeckhouts) Zeichnung im Louvre.
114. Johann Zick, Blendung Simsons. Lwd., 39 x 50 cm. Köln, Wallraf Richartz Museum. Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln, Stadtmuseum, Nr. 30908.
115. Rembrandt, Triumph der Dalila, 1636. Lwd., 236 x 302 cm. Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut. Foto: Museum.
116. Januarius Zick, Blendung Simsons, 1760. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen. Foto: Aus Kunstchronik 3, 1950, S. 230, Abb. 1.

117. Januarius Zick, Ermordung des Severus, 1754. Lwd.,
68 x 86 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.
Foto: Museum, Nr. 38/351.
118. Januarius Zick, David vor Saul, 1752. Lwd., 67 x 84 cm.
Trier, Landesmuseum. Foto aus: O.H. Förster 1936, S. 223.
119. Rembrandt: David spielt vor Saul die Harfe. Lwd.,
62 x 50 cm. Frankfurt/M., Städelches Kunstinstitut.
Foto: Museum.
120. Januarius Zick, Beschneidung Christi, ca. 1757. Lwd.,
55,5 x 79 cm. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäl-
degalerie. Foto aus: Unbekannte Schätze der Kasseler
Gemäldegalerie, Kassel, o.J., S. 64.
121. Rembrandt, Beschneidung Christi. Radierung. B.48.
122. Januarius Zick, Darbringung im Tempel. Lwd., 55,5 x 79 cm.
Koblenz, Mittelrheinmuseum. Foto: Herbert Gauls, Nr.
14773.
123. Januarius Zick, Kreuzabnahme, ca. 1760. Lwd., 57 x 40 cm.
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Foto: Museum,
Nr. 31/180.
124. entfällt.
125. Januarius Zick, Beweinung. Lwd., 103 x 76 cm. München,
Sammlung Reuschel. Foto: Münchener Fotothek (ZI), Nr.
069955.
126. Januarius Zick, Grablegung, ca. 1760. Lwd., 74 x 62 cm.
Mödling bei Wien, Schloß Maria Enzersdorf, Freiherr v.
Lanna. Foto: Münchner Fotothek (ZI).

127. Januarius Zick, Grablegung. Ort unbekannt. Foto: Stoedter, Nr. 186143, Münchner Fotothek (ZI), Nr. 81285.
128. C.W.E. Dietrich, Sahra führt Hagar zu Abraham. Lwd., 100 x 124 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Foto: Museum.
129. C.W.E. Dietrich, Elieser und Rebecca am Brunnen. Lwd., 100 x 124 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Foto: Museum.

Lebenslauf

Am 31. Januar 1943 wurde ich, Ina Maria Keller, geb. Neubauer, als Tochter des Staatsanwaltes Dr. Dieter Neubauer und seiner Frau Dorothea, geb. Burkhard, in Stendal geboren.

Seit 1949 besuchte ich die Volksschule in Frankfurt am Main, seit 1953 das Neusprachliche Schiller-Gymnasium und seit 1956 das Neusprachliche Herder-Gymnasium in Frankfurt am Main, wo ich 1962 die Reifeprüfung ablegte.

Im Sommersemester 1962 begann ich an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt am Main das Studium der Fächer Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Romanistik (Italienisch). Seit dem Wintersemester 1962/63 wählte ich statt des Nebenfaches Italienisch Mittelalterliche Geschichte. Seit dem Wintersemester 1963/64 studierte ich an der Ludwig-Maximilian-Universität in München.

Ich hörte Vorlesungen und besuchte Seminare der Herren Professoren H. Bauer, W. Braunfels, W. Gross, L.H. Heydenreich, E. Herzog, E. Holzinger, E. Hubala, H. Keller, N. Lieb, W. Messerer, T. Müller, R. Oertel, H. Sedlmayr, E. Strauss (Kunstgeschichte), E. Bielefeld, E. Homann-Wedekind, G. Kleiner, D. Ohly, K. Parlasca, H. Walter (Klassische Archäologie), L. Böhm, K. Bosl, W. Goez, F. Prinz, K. Reindel, J. Spörl, G. Stadtmüller (Geschichte), P. Acht (Geschichtliche Hilfswissenschaften) und P. Moroni (Italienisch).

Seit 1968 bin ich mit Friedrich-Eugen Keller (Berlin) verheiratet.

Den Herren Professoren W. Gross und H. Keller verdanke ich nachhaltige Anregungen für das Studium meines Hauptfaches. Besonderen Dank schulde ich Professor Dr. H. Bauer, unter dessen Leitung die Dissertation entstand.

